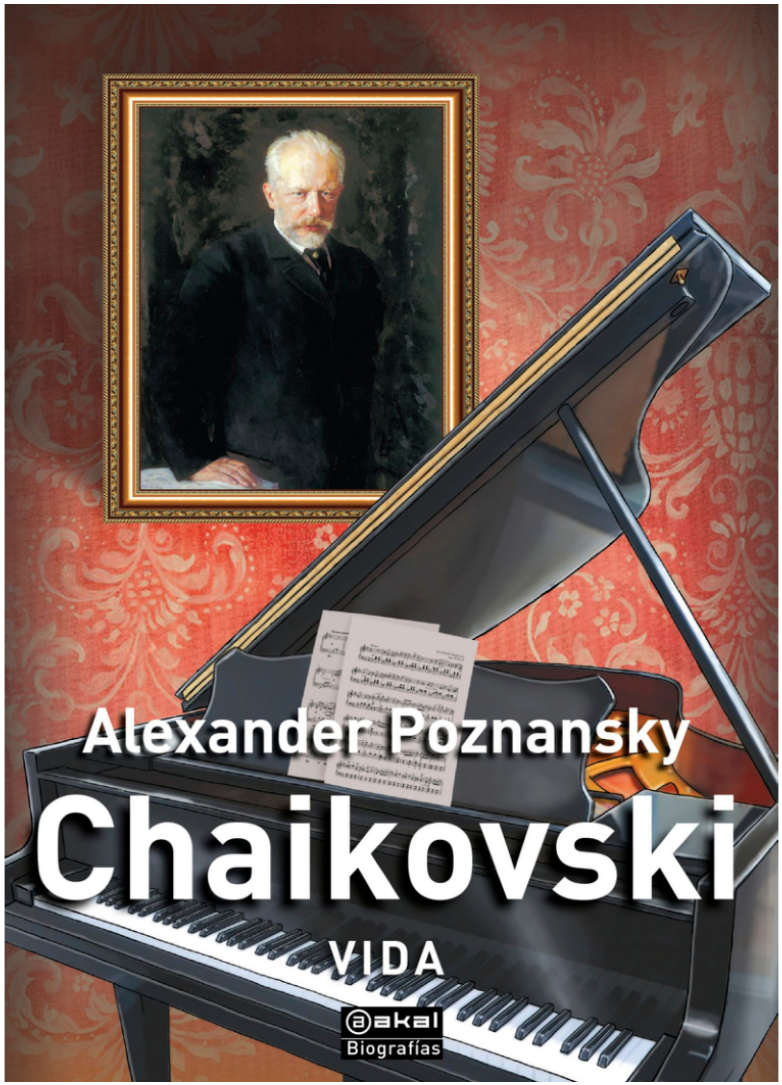

Alexander Poznansky
Chaikovski
VIDA
akal
Biografías

Akal / Biografías / 11

Alexander Poznansky

CHAIKOVSKI. Vida

Traducción Juan Lucas

ARGENTINA / ESPAÑA / MÉXICO

Chaikovski es, sin duda, uno de los compositores más queridos por los aficionados a la música en todo el mundo, una popularidad que, sin embargo, suele ir acompañada de un difuso conocimiento de su vida, sustentado en lugares comunes y clichés, cuando no en un cierto recelo por parte de ciertos sectores de la crítica, que han acabado por transmitir una imagen distorsionada de su figura.

El presente libro viene a poner las cosas en su sitio. De la mano de un meticuloso análisis de la vasta correspondencia del compositor, así como de numerosos documentos de archivos rusos y de otros países, y de un profundo conocimiento de la Rusia de la época, Alexander Poznansky ofrece en esta exhaustiva biografía el más completo retrato realizado hasta la fecha del gran compositor ruso, con un tono objetivo y alejado de cualquier atisbo de loas, sensacionalismo o sesgo ideológico. En sus capítulos se recrean con detalle la época, el entorno y las relaciones personales del compositor, así como su trayectoria creativa, prestando especial atención a hechos de la vida poco conocidos o frecuentemente malinterpretados, como los años en la Escuela de Jurisprudencia, la catastrófica historia de su matrimonio, su homosexualidad, la singular relación con su

mecenas Nadezhda F. von Meck o las circunstancias de su prematura muerte.

El volumen, que además ofrece un completo panorama del ambiente político, musical, cultural y social de la Rusia de la segunda mitad del siglo XIX, incluye un buen número de ilustraciones de sus protagonistas, muchas de ellas publicadas por primera vez, así como un completo índice de nombres.

Alexander Poznansky (Vyborg, 1950) Nacido en Rusia, es uno de los más reputados estudiosos de Chaikovski. Vive y trabaja en los Estados Unidos, en la Universidad de Yale, donde es bibliotecario de lenguas eslavas y de Europa del Este. Autor de numerosos libros y artículos sobre el compositor, traducidos a diversos idiomas como el ruso o el alemán, entre sus últimas publicaciones cabe destacar los dos volúmenes de *The Tchaikovsky Handbook* (2002).

Diseño interior y cubierta: RAG

Ilustración de cubierta: David Ouro

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota a la edición digital:

Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

Título original: *Tchaikovsky: A Life*

© Alexander Poznansky, 2023

© Ediciones Akal, S. A., 2023,
para lengua española

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 9788446053477

Proyecto financiado por la Dirección General del Libro y Fomento de la Lectura, Ministerio de Cultura y Deporte

Plan de Recuperación,
Transformación y Resiliencia

Financiado por la Unión Europea-
Next Generation EU

Índice de contenido

Principales fuentes literarias con sus abreviaturas
Agradecimientos
Prefacio
Primera parte: San Petersburgo (1850-1865)
1. Infancia en los Urales
2. Los años escolares
3. Amistades especiales
4. Interludio social
5. El Conservatorio de San Petersburgo
6. A la sombra de su hermano
Segunda parte: Moscú (1866-1876)
7. El Conservatorio de Moscú
8. Ardor y pasión
9. Nace el compositor
10. Tentaciones y melancolía
Tercera parte: Encuentro con el destino (1877-1878)
11. Ilusiones primaverales
12. Esperanzas veraniegas
13. Huida
14. Vacaciones europeas
Cuarta parte: El fugitivo (1878-1879)
15. «Adorada amiga»
16. Visiones del mundo
17. Soledad y libertad
18. Encuentros invisibles
19. Peligrosa proximidad
Quinta parte: Años de vagabundeo (1879-1888)
20. Alta sociedad
21. «Pobre soldadito»
22. Tiempos difíciles
23. La vida como drama
24. De las vanidades de la vida
Sexta parte: Fama (1888-1893)
25. Un segundo viento
26. Una amarga separación

27. Fama
28. Un mundo de visiones
29. La tragedia fortuita
30. Muerte en San Petersburgo
Epílogo
Anexo

Principales fuentes literarias con sus abreviaturas

CA P. I. Chaikovskii. Zabytoe i novoe. Al'manakh (P. I. Chaikovski: Materiales nuevos y olvidados. Un almanaque), ed. Polina Vaidman y Galina Belonovich; vol. 1, 1995, vol. 2, 2003.

BSP N. O. Blinov y V. S. Sokolov, *Posledniaia bolezn' i smert' P. I. Chaikovskogo. Do i posle tragedii (Enfermedad final y muerte de Chaikovski. Antes y después de la tragedia),* Moscú, 1994.

DC P. I. Chaikovskii, *Dnevniki (18731891) (Diarios),* ed. Ippolit Chaikovskii, Moscú y Petrogrado, 1923.

HASpb Archivo Histórico Estatal Central de San Petersburgo.

MCA M. I. Chaikovskii, [«Avtobiografiia», 1906], THMA, B2, n.º 1, 21.

NC Neizvestnyi Chaikovskii (Chaikovski desconocido), ed. Polina Vaidman, Moscú, 2009.

PB Pisma blizkim: izbrannoe (Cartas a su familia), ed. V. A. Zhdanov, Moscú, 1955.

PCA P. I. Chaikovskii, «Autobiography», en *The Tchaikovsky Handbook*, ed. Alexander Poznansky y Brett Langston, 2 vols., Bloomington, 2002, vol. 1, pp. 523-528.

PR P. I. Chaikovskii, *Pis'ma k rodnym (Cartas a sus parientes),* vol. 1 (1850-1879), ed. Vladimir Zhdanov, Moscú, 1940; vol. 2 nunca publicado.

PM P. I. Chaikovskii, *Perepiska s N. F. fon Mekk (18761890) (Correspondencia con N. F. von Meck),* ed. Vladimir Zhdanov y Nikolái Zhegin, 3 vols., Moscú y Leningrado, 1934-1936.

PM (2007) *P. I. Chaikovskii – N. F. fon Mekk. Perepiska, 1876-1890 (P. I. Chaikovski y N. F. von Meck: correspondencia),* ed. Polina Vaidman, 4 vols., Cheliabinsk, 2007-[2015].

PJ P. I. Chaikovskii – P. I. Iurgenson. Perepiska,18661893 (Correspondencia con P. I. Jurgenson), ed. Polina Vaidman, 2 vols., Moscú, 2011-2013.

PSSL P. I. Chaikovskii, *Polnoe sobranie sochinenii: Literaturnye proizvedeniia perepiska (Obras completas reunidas: obras literarias y correspondencia),* 17 vols., Moscú, 1953-1981.

RGALI Archivo Estatal Ruso para el Arte y la Literatura, Moscú

RIII Instituto Ruso de Historia del Arte, Sala de Manuscritos, San Petersburgo.

RNL Biblioteca Nacional Rusa, Departamento de Manuscritos, San Petersburgo.

SAC V. Sokolov, *Antonina Chaikovskaia: Istoriia zabytoi zhizni (Antonina Chaikovskaia: historia de una vida olvidada),* Moscú, 1994.

SZD V. S. Sokolov, «Zhizn' i smert' Vladimira L'vovicha Davidova (Materialy k biografii Chaikovskogo); Pis'ma V. L. Davidova k

P. I. Chaikovskomu» («Vida y muerte de Vladimir Davidov»), *Chaikovskii. Novye dokumenty i materialy* (*Peterburgskii muzykal'nyi arkhiv* 4), San Petersburgo, 2003, pp. 252-290.

TH The Chaikovski Handbook, ed. Alexander Poznansky y Brett Langston, 2 vols., Bloomington, 2002.

THMA Archivo de la Casa-Museo Chaikovski, Klin, Rusia.

TLD Alexander Poznansky, *Tchaikovsky's Last Days,* Oxford, 1996.

TQM Alexander Poznansky, *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man,*
Nueva York, 1991.

TTOE Tchaikovsky through Others' Eyes, ed. Alexander Poznansky, Bloomington, 1999.

UT Alexander Poznansky, «Unknown Tchaikovsky: A Reconstruction of Previously

Censored Letters to His Brothers (18751879)», trad. Robert Bird y Alexander Poznansky, en *Tchaikovs ky and His World*, ed. Leslie Kearney, Princeton, 1998, pp. 55-96.

VC Vospominaniia o P. I. Chaikovskom (Recuerdos de P. I. Chaikovski),
Moscú, 1962; 4.ª ed., Moscú y Leningrado, 1980.

ZC M. I. Chaikovskii, *Zhizn' Petra Il'icha Chaikovskogo (Vida de Piotr Ilich Chaikovski),* 3 vols., Moscú-Leipzig, 1900-1902.

Agradecimientos

Deseo expresar mi más sincero agradecimiento al personal de la Casa-Mu- seo Chaikovski en Klin, cerca de Moscú, por su ayuda en mi trabajo de investigación en los archivos: en particular, a Galina Belonovich, directora del museo, que me proporcionó un apoyo constante y exhaustivo en todas y cada una de las fases de mi trabajo en este libro, y también a Polina Vaidman, asesora principal de investigación en el museo, cuya intuición musical y conocimiento de los manuscritos de Chaikovski me ayudaron a profundizar en los intereses profesionales del compositor.

También deseo agradecer su ayuda al personal del Museo de Cultura Musi- cal M. I. Glinka de Moscú, a la Sala de Manuscritos del Instituto Ruso de Historia del Arte de San Petersburgo, al Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional Rusa de San Petersburgo, al Archivo Histórico Estatal Central de San Petersburgo, al Archivo Estatal de la Federación Rusa de Moscú, al Museo Estatal de Teatro A. A. Bakhrushin de Moscú, al Departamento de Manuscritos de la Biblioteca de Investigación Musical del Conservatorio Estatal de San Petersburgo y a la Biblioteca de la Universidad de Yale de Estados Unidos.

Este libro no habría sido posible sin el generoso apoyo de Joanna y Daniel Rose.

Los muchos años de apoyo moral de Richard Taruskin y sus revolucionarios estudios sobre la música rusa han sido fuentes de inspiración constante durante la escritura de este libro.

Estoy muy agradecido a Luis Sundkvist, cuyas excelentes aptitudes editoriales, comentarios constructivos, sugerencias perspicaces y generosa ayuda con muchas traducciones del ruso me ayudaron a mejorar considerablemente el libro. En varias etapas de mi trabajo en esta biografía he recibido la ayuda de Vasili Rudich, quien aportó numerosos comentarios críticos y valiosas correcciones, así como de Steven Oyler, que ha contribuido notablemente a la legibilidad del texto.

Quisiera mencionar de forma especial mis conversaciones con Valeri Sokolov, uno de los mayores y más perspicaces conocedores rusos de Chaikovski, quien aportó muchos detalles importantes a mi comprensión de la personalidad del compositor.

Por su apoyo entusiasta, sus consejos y su ayuda práctica durante mi trabajo en el libro, también estoy en deuda con Brett Langston, Irina Medvedeva, Marina Rakhmanova y Tamara Skvirskaia.

Mi más sincero agradecimiento a mi editor Jesús Espino Nuño y a mi tra- ductor Juan Lucas por su entusiasta colaboración y el cuidado que han puesto en mi trabajo.

Las fechas en el libro se indican según el calendario juliano, que estuvo en vigor en Rusia hasta 1918 y que en el siglo xix acumulaba un retraso de doce días respecto al calendario gregoriano occidental. Sin embargo, para los periodos –a veces muy largos– en los que Chaikovski estuvo en el extranjero, las fechas se ofrecen tanto en el calendario antiguo como en el nuevo. Cuando el texto de las citas ha sido abreviado por mí, se indica con corchetes angulares <…>. Las

abreviaciones que se encuentran en las publicaciones originales citadas se indican con corchetes regulares [...].

En cuanto al siempre complejo asunto de la transliteración de los nombres y palabras rusas, en el cuerpo principal del texto se ha mantenido lo más sencilla posible y tiene en cuenta las grafías más habituales en castellano de nombres rusos conocidos, por ejemplo, Chaikovski en lugar de Chaikovskii, Musorgski en lugar de Musorgskii, Yuri en lugar de Iurii, Alexander en lugar de Aleksandr, etc. Para facilitar la pronunciación, cuando la letra rusa «e» va precedida de otra vocal en los apellidos, se ha insertado una «y», por ejemplo, Kireyev en lugar de Kireev, Taneyev en lugar de Taneev. Para las referencias bibliográficas en ruso en las notas a pie de página, se utiliza la transliteración de la Biblioteca del Congreso.

Los títulos de las obras de Chaikovski se citan según el Catálogo Temático de Obras publicado en el volumen 1 de *The Tchaikovsky Handbook*, compilado por Alexander Poznansky y Brett Langston (Bloomington, 2002).

Las ilustraciones de este libro han sido facilitadas amablemente por la Tchaikovsky Research Network en [http://en.Tchaikovsky-research.net/pages/Project:TchaikovskyResearch] y proceden también de la colección personal del autor.

Prefacio

Mi primera biografía de Piotr Ilich Chaikovski apareció en un momento en el cual el debate sobre la personalidad del compositor y, por extensión, sobre su música había alcanzado nuevas cotas[1] debido, por un lado, a la emergencia del compositor como «icono gay» y, por otro, a la acusación de suicidio, importada de Rusia bajo su forma más descabellada (que fue obligado por sus antiguos compañeros de estudio a quitarse la vida), teoría que comenzó a circular dentro de la profesión musicológica y fue tomada al pie de la letra por algunos autores, hasta llegar a abrirse camino incluso en el *Grove Dictionary of Music and Musicians*[2].

El objetivo principal de aquel libro era desmontar las mitologías homofóbica y homofílica acerca de Chaikovski que habían florecido durante décadas, promovidas por sus biógrafos y celebradas en los medios de comunicación, apoderándose de la imaginación popular y reforzándose mutuamente. Para lograr este propósito, me vi obligado a realizar un minucioso examen de todo el material impreso disponible de y sobre Chaikovski, descifrando a veces pistas y alusiones en sus cartas y diarios, e incluso tratando de reconstruir los cortes realizados por generaciones de censores. Se imponía presentar toda prueba, por pequeña que fuese, que resultase relevante para la tarea que me había propuesto.

Una desafortunada aunque inevitable consecuencia fue un cierto desequilibrio: la enorme cantidad de información sobre la vida amorosa del compositor amenazaba con eclipsar a veces otros aspectos de su carácter, de su actividad o de sus circunstancias vitales. La publicación de mi libro suscitó al principio una cierta perplejidad y no pocas protestas. La perplejidad se debía a que, pese a ser de dominio público, la gran cantidad de pruebas que había exhumado habían recibido hasta entonces muy poca o ninguna atención. Esto explica el acusado contraste entre mi retrato del hombre y de su época, y los relatos anteriores.

Las protestas provenían de sectores que, o bien estaban decididos a seguir considerando al compositor como una figura patológica (disminuyendo de ese modo su verdadera estatura), o bien se afanaban en propagar, por razones ideológicas, su imagen de mártir homosexual víctima de un malvado régimen autocrático. A pesar de que ambas concepciones estaban muy lejos de la verdad, el hecho es que han afectado incluso al estilo y la técnica de interpretación de la música de Chaikovski en las salas de conciertos. Debo reconocer que, antes de que mi obra se publicase, se habían producido notables intentos por contestar y refutar algunos de estos desatinos, pero ninguno de ellos había adoptado la forma de un libro ni proporcionado lo que en su momento supuso una exhaustiva cobertura del asunto[3].

Gracias a las transformaciones políticas que posteriormente se produjeron en Rusia, entre 1992 y 2005 pude trabajar en museos, bibliotecas y archivos rusos. Tras estudiar los documentos originales, en su mayoría inéditos, conservados en la CasaMuseo Chaikovski en Klin y en la Biblioteca Nacional Rusa de San Petersburgo, me complació comprobar que mi intuición al escribir *The Quest* había sido correcta. Casi todas las suposiciones e hipótesis presentadas allí quedaron confirmadas, incluyendo (a menudo, palabra por palabra) mi

reconstrucción de los pasajes suprimidos. Esta constatación resultó muy gratificante. Además, la oportunidad de leer las cartas de Chaikovski escritas de su puño y letra me permitió conocer algo mejor sus procesos mentales, tal como se revelan en su grafía, en la forma externa de una determinada carta o incluso, a veces, en el sobre utilizado.

Al mismo tiempo, mis colegas en Rusia continuaron sus investigaciones con una serie de descubrimientos e importantes publicaciones documentales procedentes de los archivos de Klin y de otros lugares, la mayoría de los cuales siguen siendo prácticamente desconocidos fuera de Rusia. Así pues, un cuarto de siglo después de la aparición de mi biografía, la interpretación de la personalidad y la vida interior de Chaikovski que presentaba había sido respaldada y enriquecida por destacados musicólogos occidentales, hasta alcanzar en nuestros días un consenso casi unánime entre los expertos, con tan sólo unas pocas –aunque tenaces– voces discrepantes[4].

Fue esta situación la que me animó a concebir y trabajar en el presente libro. Al igual que su predecesor, se trata de una biografía de Chaikovski, y no de un análisis de su música: de esta última se han publicado innumerables estudios a lo largo de más de un siglo, que siguen apareciendo a un ritmo regular[5]. Al igual que *The Quest*, el presente volumen se basa en gran medida en sus propios escritos y a menudo los cita, lo que permite al compositor hablar con su propia voz, pero difiere de aquel en aspectos importantes. Ya no era necesario demostrar que Chaikovski era homosexual, que estaba en su sano juicio y que murió de cólera el 25 de octubre/6 de noviembre de 1893. En consecuencia, gran parte de las pruebas relativas a sus sentimientos y sus relaciones homosexuales, así como los datos sociológicos acerca de la vida de los homosexuales bajo el régimen zarista, podían ser omitidos: sobre este asunto, cualquier lector interesado en los detalles puede consultar el volumen anterior. De igual modo podía ahorrarme una refutación minuciosa de la fantasía conspirativo-suicida, que ya he tratado en publicaciones anteriores[6].

Esto no quiere decir que haya descartado ninguno de estos hechos o conclusiones, ni, a la inversa, que en ocasiones no haya tenido que recurrir al contenido de ese libro, reformulándolo a veces, pero este nuevo giro me ha permitido reorientar la narración hacia otros objetivos. En primer lugar, el presente libro incorpora y da cuenta de una gran cantidad de material documental nuevo, especialmente en lo que respecta a la familia del compositor, su infancia y juventud, su matrimonio y su relación con Nadezhda von Meck[7]. Además, corrige el desequilibrio de *The Quest* al que antes me he referido, situando más firmemente a Chaikovski en el contexto social, cultural y espiritual de la Rusia y la Europa del siglo XIX. Por último, pretende profundizar en el componente emocional de la personalidad del compositor, que no es en absoluto reducible a sus intereses eróticos, y en la íntima relación de este aspecto emocional con su búsqueda intelectual y su impulso creativo.

Este último propósito requiere algunos comentarios adicionales. Es obvio que todos poseemos emociones, pero estas desempeñan, dependiendo de la psicología de cada cual, un rol diferente en las actitudes y el comportamiento individuales. Chaikovski poseía una naturaleza emocional extraordinariamente intensa y compleja, en parte, al parecer, congénita y en parte debida a su entorno familiar,

altamente sentimental, y a su educación. Esta circunstancia explica algunas peculiaridades de su carácter: sus súbitos cambios de humor, su propensión a la angustia neurótica, acompañada siempre de efectos psicosomáticos, ciertas dificultades para socializar (cada vez más patentes en sus años de madurez), que él llamaba su «misantropía», y sus ocasionales ataques de pánico. Todo ello tenía, en su mayor parte, poco que ver con las cuestiones sexuales, algo que deja manifiestamente claro una lectura atenta de su epistolario y sus diarios.

Es necesario subrayar que un alto grado emocional *no* constituye en sí mismo una patología: la historia demuestra que las emociones y las pasiones de todo tipo, individuales o colectivas, operan a gran escala en los procesos políticos y culturales, hasta el punto de que algunos antropólogos prefieren hablar actualmente de nuestra especie como *homo emotionalis* en lugar de *sapiens*. Más importante se antoja la propensión de Chaikovski a convertir la emoción en una experiencia recuperable en cualquier momento, como él sabía perfectamente: «Los sentimientos, tanto los tristes como los alegres, se expresan, por así decirlo, *retrospectivamente*. Sin tener ningún motivo especial para alegrarme, puedo impregnarme de un estado de ánimo creativo alegre y, a la inversa, en condiciones felices producir una obra saturada de sentimientos sombríos y desesperados»[8].

Esta dinámica no sólo le sirvió creativamente como catalizadora de la inspiración o la expresión personal, sino que al mismo tiempo determinó sus opciones estéticas, éticas y espirituales. En este sentido se justifica el apelativo de «genio de la emoción» que a menudo se le aplica. Pero el mecanismo que rige la expresión de una experiencia emocional en palabras, imágenes o sonidos sigue siendo enigmático. Incluso el acto de comunicación más sencillo, como es el caso de una carta, por muy confesional o confidencial que sea su intención, nunca es del todo explícito. El compositor también era consciente de ello, como demuestra una entrada de su diario: «Pienso que las cartas nunca son totalmente sinceras. Lo juzgo así, al menos, por mi propia experiencia. A quienquiera que le escriba y con el propósito que sea, siempre me preocupa la impresión que pueda causar mi carta, y no sólo en el destinatario, sino también en cualquier lector ocasional. En consecuencia, aparento. A veces trato de que el tono de la carta sea sencillo y sincero, es decir, trato de que lo parezca. Pero, dejando aparte las cartas escritas en momentos de pasión, nunca soy yo mismo en una carta. Sin embargo, este último tipo de carta es siempre una fuente de arrepentimiento y de pesar, a veces bastante angustiosa»[9].

Por mucho crédito que concedamos a esta afirmación, no puede dejar de sorprendernos el tono de enorme franqueza de Chaikovski en su correspondencia con aquellas personas en quienes confiaba, principalmente sus hermanos gemelos, sobre todo en lo referente a su carácter y su comportamiento. Al leer muchos de estos pasajes, cargados a menudo de un gran peso emocional, es difícil imaginar que a su autor le preocupara especialmente la impresión que pudiera causar. Lo mismo puede decirse de él como diarista: la mayoría de las entradas de su diario son breves y lacónicas, escritas para el uso personal, sin pensar en ningún otro lector potencial[10]. Esto quiere decir que, a pesar de los problemas que conlleva traducir una emoción (o, para el caso, cualquier experiencia) en palabras, esta enorme cantidad de material autobiográfico es lo suficientemente

informativa como para permitirnos vislumbrar la vida interior y exterior del hombre que la escribió, e intentar –con la ayuda de las pruebas documentales adicionales– elaborar un retrato equilibrado y matizado[11]. La cosa se complica exponencialmente cuando se aborda la cuestión de los componentes emocionales –y, por extensión, autobiográficos– reflejados en su música. Como dice Richard Taruskin en su magistral historia de la música occidental, el arte es sin duda «artero»[12], lo que quiere decir que opera a través de la mediación y los códigos culturales, ya que de lo contrario se volvería totalmente solipsista. La maestría de Chaikovski en la composición de música «arteramente sincera» explica en gran medida su permanente éxito popular. Es obvio que cualquier expresión artística conlleva e implica las experiencias personales y vitales del artista que la crea por la propia naturaleza de las cosas. Pero precisar con exactitud su significado, o la forma en que se produce, es casi siempre imposible, muy especialmente en el caso de la música; y tal vez es mejor que sea así.

Ahora bien, no se puede deducir de su arraigada –y específica– emocionalidad que Chaikovski careciera en absoluto de intelecto: al contrario, toda su obra musical, así como sus escritos, manifiestan, codo con codo con la tensión emocional, una aguda inteligencia y una extraordinaria capacidad de introspección, raras en su profundidad y honestidad incluso para un siglo que oscilaba entre el Romanticismo y el Realismo, pujantes cada uno de ellos en sus propias formas de autorreflexión. Veremos que Chaikovski no se engañaba a sí mismo en términos morales; tampoco ocultó sus defectos, faltas y vicios reales, aunque nunca cruzó la línea que separa el candor del exhibicionismo. Era sin duda consciente de su valía como artista, pero en todos los demás aspectos se consideraba un ser humano corriente, sometido a un juicio sobrio por exigencia de su propia conciencia. A sus ojos, el hecho de ser un compositor famoso no era excusa para comportarse mal con el prójimo, y siempre se arrepentía cuando se sentía culpable de algún comportamiento de este tipo.

A pesar de los problemas emocionales y psicológicos a los que me he referido, Chaikovski aprendió a aceptarse tal como era y a tratar de mejorar en la medida de sus posibilidades, lo que es en sí mismo una prueba irrefutable de cordura mental. No era en absoluto ajeno a los arrebatos de cólera y egoísmo, al abatimiento, a los deseos carnales, etc., como sabemos, en primer lugar, por sus propias confesiones; así y todo, se trata de cuestiones que compartía con el resto de la humanidad. Y lo mismo puede decirse de sus prejuicios, algunos de ellos muy típicos de su época. Dicho esto, hay que reconocer que, en lo más profundo de su ser, Chaikovski buscaba conscientemente hacer el bien moral, y por ello merece ser llamado un hombre bueno, capaz de albergar sentimientos elevados, nobles anhelos, altruismo y generosidad, cualidades que siempre eclipsarán sus rasgos de carácter menos atractivos. Y, en todo caso, tampoco debe cuestionarse ningún logro creativo por las cualidades o imperfecciones personales de su creador. Desde este punto de vista, los ataques posmodernos a las grandes figuras del pasado a causa de sus opiniones o de tal o cual rasgo moral censurable en su conducta sólo consiguen exhibir la propia inferioridad de los detractores, en vez de perjudicar a aquellos a quienes pretenden desprestigiar.

Esto nos devuelve a la cuestión de la relación entre la vida emocional de Chaikovski y su música. Con el declive del Romanticismo, cuya última fase –la

decadencia– terminó con los horrores de la Primera Guerra Mundial, la dimensión pasional o irracional de la existencia humana empezó a considerarse cada vez más sospechosa, a pesar de (o tal vez a causa de) el triunfo del psicoanálisis. El proyecto moderno tendía (a pesar de movimientos como el Surrealismo y el Expresionismo) a incentivar creativamente la abstracción, lo cerebral, la alienación y la observación, el concepto y la innovación, por encima de la implicación emocional de los artistas con ellos mismos, con sus temas y con su público. Se trata de una tendencia que, de una forma u otra, ha continuado hasta nuestros días, en los que el énfasis de una obra de arte (dejando aparte la música rock) en lo emocional es a menudo ridiculizado por los intelectuales, que la calificarán de melodramática, pretenciosa o *kitsch,* esto es, de «patética». Históricamente, esto se puede explicar como una reacción contra la orgía de irracionalismo «dionisíaco» al que cabría achacar buena parte de los horrores y convulsiones del siglo pasado, pero también manifiesta el extremo opuesto, el que sigue contribuyendo al empobrecimiento y la deshumanización de la cultura.

Bajo estas circunstancias, Chaikovski –«el genio de la emoción»– resultó previsiblemente el artista más perjudicado, a pesar de su inquebrantable popularidad entre el público occidental. En su caso, además, la tendencia se intensificó por los rumores acerca de su homosexualidad, que se extendieron más allá de las fronteras de Rusia. Ya a finales de la década de 1890, poco después de su triunfal gira americana, su música empezó a ser tildada de sentimental, de románticamente excesiva, sobrecargada de imperfecciones e incluso enfermiza, y su emocionalidad pasó a ser tratada como un síntoma patológico o una amenaza moral. En parte, esto fue una consecuencia del juicio a Oscar Wilde en 1895. Como ha observado Taruskin, ese acontecimiento se convirtió en un «hito importante en la esencialización –y patologización– de la homosexualidad en torno al cambio de siglo. [...] El homosexual se definía ahora no por sus acciones, sino por su carácter, que denotaba una malformación patológica y que, por lo tanto, era completamente ajeno al de las personas sanas y "normales"»[13].

A partir de entonces, la maldición esencialista comenzó a apoderarse de la figura de Chaikovski, lo que era, de hecho, irónico. Nada en su conducta privada o pública sugería la existencia de cualquier tipo de psicopatología: siempre mantuvo sus pasiones bajo control gracias a la fuerza de su intelecto y su voluntad, y jamás se entregó a conductas sociales impropias ni provocó ningún escándalo. Sin embargo, durante décadas, casi todos los textos publicados sobre él, tanto en Europa como en América, han hecho hincapié en su componente erótico (y en sus supuestas repercusiones), ignorando en gran medida el resto de su rica y vibrante personalidad[14]. Sus biógrafos han optado, en la mayoría de los casos, por insistir en la sexualidad «anormal» del personaje, permitiendo que los irrelevantes estándares de la moralidad y la salud tiñesen las interpretaciones de su música. Así, hasta hace poco, Chaikovski viajaba de un libro o artículo a otro como un personaje de ficción, una encarnación del dolor y el deseo prohibido, que había considerado u optado por el suicidio como final lógico de su lamentable existencia. Esta imagen, que planeaba incesantemente sobre la inflamada imaginación del público lego, no se asemeja ni remotamente a la de un hombre real con preocupaciones reales[15].

La «vida póstuma» de Chaikovski en la Unión Soviética siguió un curso no

menos rocambolesco, aunque en un sentido diferente. Durante aproximadamente los veinte años posteriores al golpe de Estado bolchevique de 1917, el compositor fue sistemáticamente condenado por la prensa oficial como un fenómeno «totalmente ajeno a la conciencia proletaria». Pero en 1940, con motivo del centenario de su nacimiento, se emitió un decreto gubernamental que proclamaba «la inmortalización de la memoria del gran compositor ruso». A partir de ese momento, cualquier expresión negativa sobre él o su música quedaría tajantemente prohibida. De la noche a la mañana, Chaikovski pasó de ser un «elemento ajeno a la clase proletaria» a convertirse en un «abanderado del progreso de la humanidad»[16].

La musicología oficial apenas se inmutó ante tamaña transformación, ni siquiera ante los obstáculos con los que ahora tenía que lidiar, entre ellos no sólo la inmencionable homosexualidad del compositor, sino también su inquebrantable monarquismo, sus opiniones políticas conservadoras y su odio a las doctrinas socialistas. El falseamiento se convirtió en práctica obligatoria y se llevó a cabo con minuciosa eficiencia: el archivo personal del compositor fue sepultado *sine die* y los estudios sobre Chaikovski en Rusia fueron sometidos a estricta supervisión ideológica. Por su parte, la publicación de todas las fuentes originales, y muy especialmente la de su vasto epistolario, fue objeto de una censura severa, aunque a menudo contradictoria, como atestigua el hecho de que ciertos fragmentos que se conservaban en algunas ediciones eran suprimidos en otras, y viceversa[17].

Después de dos décadas de relajación política y cultural tras el final de la era soviética, Rusia ha vuelto a caer en nuestros días en la trampa del autoritarismo, esta vez basado ideológicamente en el nacionalismo y la religión. Esta circunstancia ha sido acompañada por una nueva ola de homofobia y por la restauración del culto a Chaikovski como un dechado de virtudes políticas y religiosas. Sin embargo, a diferencia de la propaganda soviética, ahora se destaca su monarquismo, se exagera su religiosidad y se le aclama como un ruso ortodoxo tradicional. El ministro de Cultura negó públicamente que Chaikovski fuera homosexual, y dejó de estar permitida cualquier información en sentido contrario. El proyecto de realizar una nueva película sobre su figura fue descartado, ya que, por un lado, era imposible evitar esta cuestión y, por otro, no se podía mostrar en pantalla. No son, sin duda, buenos augurios para el destino de los estudios sobre Chaikovski en Rusia, y sólo cabe esperar que en un futuro próximo la verdad logre zafarse de esta camisa de fuerza política, como ya ocurrió en el pasado reciente[18].

Una de las declaraciones más características de Chaikovski acerca de sí mismo es la siguiente: «En mis composiciones aparezco tal como Dios me creó y tal como he sido moldeado por mi educación, mis circunstancias vitales y las características específicas de la época y el país en el que vivo y trabajo. He sido siempre fiel a mí mismo. En cuanto a si soy una buena o una mala persona, eso lo tienen que juzgar otros»[19]. Y en otro lugar: «Un artista vive una doble existencia: la humana ordinaria y la artística. En muchas ocasiones, ambas caminan separadas la una de la otra»[20]. En este libro he intentado retratar a Chaikovski y a su entorno con la mayor exactitud y fidelidad posibles, tendiendo, además, un puente entre las dos existencias de las que hablaba. Aunque a veces a

Chaikovski le preocupaba la idea de que «algún día la gente quiera husmear en el universo íntimo» de sus sentimientos y pensamientos, que él solía ocultar con celo «de las garras de la multitud»[21], me gustaría pensar que lo he llevado a cabo con una comprensión y un respeto que él mismo –habida cuenta de su excepcional honestidad personal– habría aprobado.

1*Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, Nueva York, 1991.

2*The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Londres, 1980, y Londres, 2001; Alexandra Orlova, *Tchaikovsky. A Self-Portrai*t, Oxford, 1990, pp. 406-414; David Brown, *Tchaikovsky: The Final Years (1885-1893),* Londres, 1991, pp. 478-487; Anthony Holden, *Tchaikovsky,* Londres, 1995, pp. 373-408.

3Por ejemplo, Nina Berberova, Malcolm H. Brown y Simon Karlinsky, «Tchaikovsky's suicide Reconsidered: A Rebuttal», *High Fidelity* 31 (1981), pp. 49, 85, y Simon Karlinsky, *Freedom from Violence and Lies: Essays on Russian Poetry and Music*, Boston, 2013, pp. 322-345.

4Richard Taruskin, *On Russian Music*, Berkeley, 2009, pp. 76-104.

5Véanse *Tchaikovsky Handbook*, comp. Alexander Poznansky y Brett Langston, Bloomington, 2002, 2, pp. 569-753, y para una bibliografía más reciente: [http://en.tchaikovsky-research. net/pages/Bibliography].

6Alexander Poznansky, «Tchaikovsky's Suicide: Myth and Reality», *19*th *Century Music* 11 (1988), pp. 199-220, y *Tchaikovsky's Last Days: A Documentary Study,* Oxford, 1996.

7Los estudios más importantes fueron publicados en Rusia por Polina Vaidman y Valery Sokolov (véase la lista de sus obras en *Principales fuentes literarias*).

8*PSSL*, 7, p. 15.

927 de junio de 1888; *DC*, pp. 213-214.

10He utilizado la única edición existente de los diarios de Chaikovski, que fue preparada por el hermano del compositor, Ippolit, durante un periodo de relajación de la censura y publicada en 1923. Los diarios entre los años 1873 y 1884 han sobrevivido en fragmentos, mientras que los de los años 1886-1891 están más completos. En algunos casos he tenido que consultar los originales, que se conservan en la Casa-Museo Chaikovski en Klin.

11El primer biógrafo de Chaikovski, su propio hermano Modest, publicó a finales de siglo su obra en tres volúmenes *Zhizn' Petra Il'icha Chaikovskogo (La vida de Piotr Ilich Chaikovski),* basada fundamentalmente en la correspondencia y en recuerdos diversos, aunque fuertemente sesgada a favor de su biografiado: si bien los hechos que relata son, en su mayor parte, fiables, Modest pasa una y otra vez por alto todo aquello susceptible de comprometer al gran hombre, aunque sea remotamente, ante los lectores contemporáneos. (Esta obra apareció en inglés como: Modest Tchaikovsky, *The Life and Letters of Peter Ilyich Tchaikovsky*, abreviada y traducida por Rosa Newmarch, Londres, 1906). El material procedente de otros memorialistas es considerable, pero de importancia secundaria. Todos ellos siguieron el ejemplo de Modest en el tratamiento casi exclusivamente laudatorio del compositor, a menudo utilizando materiales ya publicados y, en algunos casos, exagerando su propio papel en la vida del músico.

12Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, 6 vols., Oxford, 2005, 3, p. 801.

13Taruskin, *On Russian Music*, cit., p. 82.

14Una excepción es el autor francés Vladimir Volkoff, pariente lejano del compositor, cuyo libro no académico ofrece información valiosa, aunque prácticamente niega el aspecto homoerótico de su vida (Vladimir Volkoff, *Tchaikovsky,* Boston, 1975).

15Véase, p. e., Malcolm Hamrick Brown, «Tchaikovsky and His Music in Anglo-American Criticism, 1890s-1950s», en Alexandar Mihailovic (ed.), *Tchaikovsky and his Contemporaries: A*

Centennial Symposium, Westport, CT, 1999, pp. 61-73.

16Para más detalles, véase el «Epílogo».

17La historia de la publicación de las cartas de Chaikovski se describe en dos artículos de V. S. Sokolov: «Pis'ma P. I. Chaikovskogo bez kupiur. Neizvestnye stranitsy epistoliarii», *CA* 1 (Moscú, 1995), pp. 8-19, y «Ot "pamiatnika" k cheloveku», *NC* (2009), pp. 209-299, y también en Alexander Poznansky, «Unknown Tchaikovsky: A Reconstruction of Previously Censored Letters to His Brothers (1875-1879)», en *Tchaikovsky and his World,* Princeton, 1998, pp. 55-96.

18Tuve la suerte de publicar en Rusia mi biografía en dos volúmenes: *Piotr Chaikovskii*, San Petersburgo, 2009, justo antes de que la situación política comenzara a deteriorarse. En la actualidad, los académicos rusos ya no pueden citarla ni mencionarla.

19*PSSL*, 16A, p. 29.

20*PSSL*, 7, p. 315.

21*PSSL*, 9, p. 234.

Primera parte
San Petersburgo (1850-1865)

1. Infancia en los Urales

Piotr Ilich Chaikovski nació el 25 de abril (7 de mayo en el calendario moderno) de 1840 en la ciudad de Votkinsk, situada en los montes Urales, a unos 950 kilómetros al este de Moscú. Era el segundo hijo de Ilia Chaikovski, ingeniero de minas y director de la siderúrgica de Kamsko-Votkinsk, y de Alexandra Chaikovskaya (de soltera Assier). Según los recuerdos de la familia, Piotr «era un bebé bastante débil cuando vino al mundo, con un extraño absceso en la sien izquierda que le fue extirpado con éxito poco después de su nacimiento»[1].

No disponemos de mucha información sobre la infancia y la adolescencia de Chaikovski; los datos disponibles se encuentran dispersos en las pocas cartas que escribió o recibió de sus padres, en los recuerdos posteriores de su institutriz Fanny Dürbach y en los relatos de sus familiares recogidos por su hermano menor, Modest, quien comenzó a reunir materiales para una biografía del compositor poco después de su muerte. La impresión general que producen es la de un entorno familiar muy feliz, en el cual un niño superdotado gozó de todas las oportunidades para desarrollar su potencial creativo, incluido su temprano interés por la música. Es bien sabido que las memorias y remembranzas de familiares y amigos tienden a idealizar el carácter y, sobre todo, las primeras experiencias vitales de sus personajes. En este caso, sin embargo, el retrato bastante idílico del ambiente familiar de Chaikovski en el que insisten los memorialistas viene respaldado por la correspondencia conservada de sus padres y su entorno inmediato, así como por sus propios garabatos de preadolescente, llenos de efusiva adoración hacia sus progenitores y demás allegados.

Curiosamente, esta imagen no coincide con la opinión de Nikolái Kashkin, amigo y colega de Chaikovski en el conservatorio de Moscú. Tras la publicación del primer volumen de la biografía escrita por Modest, Kashkin escribió que al propio Chaikovski, «a diferencia de la mayoría de la gente [...] no le gustaba recordar sus años infantiles y no encontraba nada especialmente interesante o agradable en ellos [...]. Cuando sacaba a colación algún suceso de su infancia, lo hacía para refutar la opinión generalizada sobre lo simpáticos y encantadores que eran los niños, dotados de tantas cualidades atractivas. En su opinión, los niños eran peores que los adultos, y lo demostraba citando ejemplos de sus propios recuerdos personales, pese a que tales ejemplos eran siempre de naturaleza más o menos excepcional». Aventurándose aún más, subestimaba las fuentes de Modest: «casi todos los relatos que han llegado hasta nosotros proceden de mujeres y, por lo tanto, tienden a destacar aquellos detalles de los niños que resultan particularmente atractivos al sexo femenino: su docilidad, su dulzura y su apego fiel hacia quienes los defienden y protegen. Un tutor masculino tal vez habría señalado otras cualidades»[2]. El relato de Kashkin sugiere que la imagen ofrecida por Modest (y por otros) no era completa y que la historia familiar de Chaikovski requiere un examen más profundo.

La familia del compositor remontaba sus orígenes a los cosacos ucranianos[3]. El bisabuelo paterno de Chaikovski, Fiódor Chaika (en ruso, *chaika* significa gaviota) vivía a mediados del siglo xviii en la aldea de Nikolaevka, en la región de Poltava. Su hijo Piotr Fiódorovich (1745-1818) recibió su educación básica

(un tipo de seminario) en la prestigiosa Academia de Kiev, donde, de acuerdo con las tradiciones de la época, su apellido fue inscrito en los registros como Chaikovskii –o Chaikovski, como se escribe normalmente en castellano–. Posteriormente estudió medicina en el hospital del Ejército de Infantería de San Petersburgo. Tras la victoria en la guerra contra Turquía (1768-1774), en la que Piotr Fiódorovich había servido como cirujano, el destino de la familia Chaikovski estaría ligado durante mucho tiempo a los Urales. En el Estatuto de la Nobleza, redactado por decreto de Catalina la Grande en 1785, encontramos el nombre de Piotr Fiódorovich junto a los de otros miembros de la nobleza al servicio del Estado en la provincia de Viatka, al oeste de los Urales, donde residiría el resto de su vida. Sin embargo, lo más destacable es que fue ennoblecido sin que se le concedieran tierras que le proporcionaran una fuente de ingresos independiente. Esto suponía que, al igual que toda la alta burguesía provincial sin tierras de Rusia, Piotr Fiódorovich y sus descendientes sólo contaban con lo que podían obtener con su propio esfuerzo al servicio del Gobierno o de intereses privados. Cuando se retiró del ejército, Piotr Fiódorovich emprendió con éxito una carrera civil, haciendo gala de competencia y ambición.

Tras veintisiete años de ejercicio de la medicina como médico de oficio en varias localidades, entró en la administración pública en 1789 como asesor legal. Terminó su carrera como alcalde de dos pequeñas ciudades de los Urales, primero en Slobodskoi y luego en Glazovo, donde murió en el cargo. Al parecer, fue un competente especialista y un funcionario íntegro, capaz de enfrentarse, cuando era necesario, a sus superiores. Aunque para los estándares de la época su carrera podría considerarse relativamente exitosa, sobre todo teniendo en cuenta sus orígenes humildes, la realidad es que no condujo a ninguna mejora significativa en las finanzas familiares, que serían siempre un doloroso problema para él. En 1776, Piotr Fiódorovich se casó con la hija de un oficial del ejército, Anastasia Posojova, que le dio varios hijos, uno de los cuales sería Ilia Piotrovich, el padre del compositor[4].

En el desempeño de su profesión como ingeniero de minas, por él mismo elegida, Ilia Piotrovich Chaikovski demostró ser al menos tan diligente y capaz como su padre, pero su éxito fue mucho mayor. En tanto que miembro de la nobleza provincial sin tierras, necesitaba mejorar por cualquier medio su precaria condición social, así como su situación financiera, lo que exigía un esfuerzo y una perseverancia considerables. Poco después de su graduación en el Instituto de Minería de San Petersburgo en 1817, Ilia se incorporó al Departamento de Minería y Producción de Sal, y finalmente fue ascendido al importante cargo de director de la siderúrgica Kamsko-Votkinsk, una destacada empresa estatal. Ilia Chaikovski fue autor, además, de varios artículos especializados y se le conoce por haber introducido en Rusia el método del pudelado en la producción de hierro y por su labor pionera en la construcción de barcos de vapor[5].

Poco se sabe de su primer matrimonio, en 1827, con Maria Keizer, una mujer rusa de origen alemán que murió tres años después, al dar a luz a su hija Zinaida. A partir de ese momento, los vínculos con la comunidad ruso-alemana de San Petersburgo desempeñaron un papel importante en la vida de la familia Chaikovski.

El 1 de octubre de 1833, Ilia Piotrovich contrajo matrimonio con Alexandra

Andréyevna Assier, hija de otro alemán residente en San Petersburgo. Ella era diecisiete años menor que él y le dio siete hijos (su primera hija, Ekaterina, murió en la infancia), uno de los cuales, llamado Piotr en honor a su abuelo, estaba destinado a ser mundialmente famoso.

El origen familiar de Alexandra Andréyevna es muy distinto al de su marido. En la breve autobiografía que el compositor escribió en enero de 1886 a petición de su editor francés Félix Mackar, Chaikovski comentó: «Por parte de mi madre tengo algo de francés»[6]. Modest señalaría más tarde, en sus propios recuerdos familiares, que su madre adquirió un excelente conocimiento del francés y del alemán en casa de su padre, que era «medio francés, medio alemán»[7]. La investigación genealógica ha confirmado plenamente esta afirmación y rubrica la presencia de raíces alemanas en el árbol genealógico de Chaikovski[8]. Por otro lado, uno de sus antepasados maternos había exhibido buenas dotes creativas e incluso había obtenido cierto reconocimiento artístico. El padre de Alexandra, Andrei Mijailovich Assier (inscrito originalmente en los registros parroquiales como Michael Heinrich Maximilian Acier), se decidió por adoptar la forma rusa de su nombre, patronímico incluido, cuando dejó su país de origen (1795) y se convirtió en súbdito ruso (1800). Había nacido en el seno de una familia católica en la ciudad sajona de Meissen, cerca de Dresde, en 1778. El padre de Andrei, Michel Victor Acier, nacido en una familia burguesa de Francia, se formó como escultor en la Académie Royale de París, probablemente con Etienne M. Falconet (el autor del monumento al Jinete de Bronce de San Petersburgo) y Louis-Claude Vassé. Michel Victor se especializó en las artes plásticas menores y, a partir de 1764, trabajó como *Modelmeister* en la famosa Fábrica Real de Porcelana de Meissen, en Sajonia. Más tarde se trasladó a Prusia, buscando el mecenazgo de Federico el Grande, donde contrajo matrimonio con Maria Christina Eleonora Wittig, natural de Dresde. En 1787 fue nombrado miembro honorario de la Academia Prusiana de las Artes. Algunas figuritas de porcelana realizadas por Acier aún pueden verse en las colecciones del Museo del Hermitage de San Petersburgo. Fueron importadas a Rusia por orden de Catalina la Grande.

En 1795, Heinrich Acier (que pronto se convertiría en Andrei Assier), vivía en Dresde, donde fue reclutado por el general ruso Piotr Melissino para desempeñar al año siguiente el cargo de profesor de francés y alemán en la Academia de Artillería e Ingeniería de San Petersburgo, a pesar de que sólo tenía diecisiete años. El 8 de julio de 1800 se casó con Ekaterina Popova, hija de un diácono de la Iglesia ortodoxa, y, aprovechando los buenos contactos de su nueva familia, ascendió rápidamente en la jerarquía burocrática. Assier se jubiló en 1830, tras haberse convertido en funcionario oficial para misiones especiales directamente responsable ante el ministro de Finanzas. En 1814 obtuvo la nobleza hereditaria, a la que siguieron diversas condecoraciones de prestigio (entre ellas, la Orden de San Vladimir, 4.ª clase, y la Orden de Santa Ana, 2.ª clase). Era, además, el orgulloso propietario de nada menos que tres casas en San Petersburgo. Murió en 1835 con el alto rango de consejero de Estado. Se ha argumentado que un ascenso tan meteórico no habría sido posible sin el apoyo de una de las logias masónicas existentes entonces en Rusia[9].

Tras la muerte de su primera esposa en 1816, Andrei Assier contrajo matrimonio con una tal Amalia Goguel, que se convirtió en madrastra de

Alexandra. Amalia era pariente lejana de Ilia Chaikovski por matrimonio. Su hermano mayor, el general Piotr Piotrovich, estaba casado con Elizaveta von Behrens, cuya hermana era la esposa del hermano de Amalia, Andrei Goguel. Según Modest, fue en casa de los Goguel donde se conocieron los padres del compositor[10]. Dos sobrinos de Amalia Goguel, Alexander y Grigori, actuaron como testigos de la novia en la boda de Ilia y Alexandra[11].

Grigori Goguel ascendió a las más altas esferas de la Rusia Imperial al convertirse en tutor de los hijos del emperador Alejandro II. El hermano del compositor, Ippolit, recordaría que él mismo fue introducido en la corte a través de este contacto familiar, cuando aún era un cadete adolescente en el Cuerpo de la Armada[12]. También asegura que el almirante E. A. Behrens («un pariente lejano») movió hilos en su favor durante las primeras etapas de su carrera naval. Por último, el hijo del vecino y amigo de Assier, Andrei Shobert, se casó con su hija Elizaveta, hermanastra de Alexandra, a quien Chaikovski dirigió la primera carta que conservamos de él y en cuya casa vivió durante la fatídica enfermedad de su madre en 1854[13].

Un hecho curioso mencionado por Modest y posteriormente confirmado por la correspondencia publicada de los padres de Chaikovski es que el padre de Alexandra sufría ataques nerviosos muy parecidos a la epilepsia. En consonancia con el pensamiento médico de la época, Modest añade que «la única herencia que recibió Piotr Ilich de sus antepasados fue probablemente su extraordinario nerviosismo, que en su juventud podía dar lugar a arrebatos y en su madurez se expresaba en frecuentes ataques de histeria, y que muy probablemente heredó de nuestro abuelo Andrei Mijailovich Assier»[14]. Esto puede o no ser cierto, pero es innegable que el sistema nervioso del compositor nunca fue especialmente fuerte. Es difícil sobrestimar la capital importancia que tienen las impresiones y experiencias de la primera infancia en el desarrollo psicosexual de una persona. No se trata únicamente de la relación del niño con el padre y la madre, sino también de la atmósfera emocional específica que está invariablemente presente en cada familia. Conviene por ello considerar la personalidad individual de los padres de Chaikovski y rastrear, en la medida de lo posible, las circunstancias familiares que influyeron en el desarrollo de la personalidad del futuro compositor.

Ilia Piotrovich Chaikovski vivió muchos años y fue hasta el final de sus días una figura importante en la vida de su hijo, aunque con el tiempo de forma menos directa. Su muerte, en 1880, precedió en sólo trece años a la del compositor. Aunque el retrato que hacen de él algunos memorialistas pueda parecer algo idealizado, lo cierto es que la imagen personal que se desprende de su correspondencia publicada es la de un hombre simpático, inteligente, aunque modesto, con sentido del humor y capacidad para la autoironía. Tal vez no se le podría calificar de intelectual en el sentido moderno, pero no cabe duda de que tenía facilidad de palabra, lo que explica la voz muy personal que emerge de sus cartas, en su mayor parte desprovistas de los lugares comunes de la época. Le gustaba el teatro y apreciaba especialmente la música. En una carta a su novia, de la que obviamente estaba muy enamorado (pese a ser plenamente consciente de la diferencia de edad entre ambos), Ilia escribió con notable honestidad y una cierta introspección: «Te quiero más que a mi vida y sacrificaría cualquier cosa

por ti. Pero me encuentro en una edad en la que la razón sigue funcionando, a pesar de esta noble pasión. Mi herida no es aún tan profunda, y tal vez pueda curarla, tal vez me queden fuerzas para arrancar mi desdichado corazón del tuyo, si me dices francamente que te precipitaste [...]. Todavía hay tiempo, olvidaré, me convenceré de que no fue más que un agradable sueño: me iré y no volverás a verme...». Alexandra, sin embargo, persistió en su consentimiento matrimonial, a pesar incluso de las nuevas advertencias de su novio: «Tal vez te dijeron que soy un hombre bondadoso; ¡no lo creas! Soy caprichoso, fogoso e impulsivo»; y finalmente: «Debo decirte que, si decides sacrificarte por mi completa felicidad, te arriesgas a perder los placeres de la sociedad, ya que el destino me ha condenado a vivir fuera de la alta sociedad, y además, lo confieso, no me gustan las vanidades. Estoy acostumbrado a vivir dentro de un pequeño círculo de gente buena, siguiendo a pies juntillas la máxima de Julio César: es preferible ser el primero en la aldea que el último en Roma»[15].

Modest describe así a su padre: «La bondad, o más bien la abundancia de amor, era uno de los principales rasgos de su carácter. Tanto en su juventud como en su madurez y su vejez siempre creyó en las personas y las amó. Ni los duros reveses de la vida ni las amargas decepciones ni las canas pudieron menoscabar su disposición natural a ver en cada persona que conocía una encarnación de toda virtud y mérito»[16]. Esta efusiva «abundancia de amor» debió de ser, en parte, responsable de lo que podría calificarse de «sentimentalismo», un rasgo destacado del ambiente familiar que afectó de forma tan clara como profunda a la personalidad del compositor. Desde la perspectiva moderna, este rasgo puede parecer idiosincrásico, excesivo y en ocasiones ridículo. Sin embargo, no hay que olvidar que, en las primeras décadas del siglo XIX, el gusto del público ruso, en especial el perteneciente a la alta burguesía y la clase media de provincias, seguía muy apegado a la retórica sentimentalista, por muy anticuada que fuera. Mientras que la literatura de alto nivel había ido pasando gradualmente del Romanticismo al Realismo, el público educado de clase media seguía disfrutando de los relatos o melodramas sentimentales de la época anterior, tanto de autores nativos como extranjeros, saturados de arrebatos emocionales y a menudo patéticos.

Dicho esto, el desbordamiento sentimental de las cartas de Ilia Chaikovski publicadas hasta ahora[17], repletas de diminutivos y de palabras como «ángel», «cariño», «adorable», «incomparable», etc., no parece responder a una retórica prestada de la literatura, sino más bien a una forma espontánea y genuina de expresión personal. Por ejemplo: «¡Ángel mío! Ayer, al separarme de ti, sólo me impidió llorar abiertamente el miedo a parecer pusilánime ante los demás, pero en todo caso empezaron a asomar enormes lagrimones en mis ojos y tuve que cerrarlos mientras trataba de animar a Petia, que lloraba desconsoladamente porque no podía ir con mamá a Petersburgo...» (a su esposa Alexandra, 6 de agosto de 1844)[18]. Incluso veinte años más tarde, el septuagenario padre terminaba una carta a su hijo, el futuro compositor, que por entonces tenía veinticinco años, con las palabras: «Beso tus adorados ojos y beso todo tu cuerpo, de los pies a la cabeza» (30 de diciembre de 1865)[19]. No hay duda de que esta frase tampoco es deudora de la retórica literaria. El sentimentalismo manifiesto del padre tenía que afectar por fuerza a la sensibilidad de su hijo. Por eso no

sorprende descubrir el mismo lenguaje elevado de tono, en ocasiones al borde de lo histérico, en las propias cartas del compositor a sus seres queridos, desde el principio y durante gran parte de su vida.

Aunque hay muchas razones para creer que Ilia Petrovich se mantuvo fiel a Alexandra durante su matrimonio, es posible que su desbordante afecto no estuviera desprovisto de un cierto erotismo, por muy indefinido o inocente que fuera, pero que resultaba atractivo para las mujeres (una cualidad también heredada, en cierta medida, por su hijo). Fanny Dürbach, la institutriz de los hijos de Ilia Chaikovski, recordó a Modest cómo, nada más llegar a la casa de sus nuevos patrones, «el señor Chaikovski se acercó a mí y, sin mediar palabra, me abrazó y me besó como a una hija»[20], una bienvenida un tanto atípica para una joven a la que nunca antes había visto.

Otro rasgo destacado del carácter paterno que el compositor pudo haber llegado a imitar consciente o inconscientemente era su generosidad, e incluso liberalidad, con el dinero. En una de sus cartas, Alexandra reprende a su marido por haber entregado algo de dinero, a espaldas de ella, a un criado[21]. El hogar de los Chaikovski en Votkinsk acogía a varios parientes sin recursos; la familia incluía a dos sobrinas de Ilia, Anastasia Popova y Lidia Oliovskaya, de soltera Chaikovskaya, así como a su anciana prima, Nadezhda Valtseva, e incluso a su ahijado, el huérfano Venedikt Alexeyev, que se convirtió en el compañero de juegos y primer amigo íntimo del joven Piotr[22]. El mantenimiento de todos ellos supuso una importante carga para la economía familiar. Por su parte, la generosidad del propio Chaikovski hacia los demás devino legendaria, así como (apenas en menor medida) su despreocupación por el dinero. Veremos que, como consecuencia de ello, las cuestiones económicas resultaron ser fuente de continua preocupación, tanto en el caso del padre como del hijo.

Había un aspecto en la fuerte personalidad de Ilia que tuvo un impacto negativo en el desarrollo psicológico de Piotr y que causó al compositor una considerable angustia, a saber, las firmes convicciones de su padre acerca de la conveniencia del matrimonio y la vida conyugal en familia. En cartas fechadas en la época de su desastroso matrimonio, Chaikovski insistía en que el ardiente deseo del anciano de verle casado había sido uno de los motivos principales que le llevaron a tomar la fatídica decisión. «Como sabéis», escribió a Nadezhda von Meck con cierta cautela desde Viena el 23 de noviembre/5 de diciembre de 1877, «me casé en parte para cumplir su deseo largamente acariciado de verme desposado»[23]. Ilia reaccionó con extática alegría tanto al recibir la noticia del compromiso de Piotr con Désirée Artôt como posteriormente la de su boda con Antonina Miliukova. En ambos casos la amarga decepción no tardaría en llegar. Ni que decir tiene que la homosexualidad del compositor fue siempre un secreto muy bien guardado para Ilia: no existe ninguna prueba de que en algún momento conociera la verdad.

Se puede conjeturar que la personalidad de su padre incidió de forma significativa en la conducta y la mentalidad de Chaikovski. Por un lado, el carácter fuertemente emocional de Ilia debió de espolear la ya de por sí elevada excitabilidad de su hijo, contribuyendo a que surgiera en él lo que podría denominarse una sensibilidad «erótico-familiar». Por otro, las convicciones de Ilia respecto a las correctas relaciones entre los sexos alimentaron su propia angustia

por sus propias inclinaciones eróticas en mayor medida de lo que habría sido en caso contrario, dada su creciente convicción de que no podía cambiar y de que los prejuicios populares (el «qué dirán») carecían de importancia.

Así como su padre continuó siendo una presencia importante durante la mayor parte de la vida de Chaikovski, la pérdida a los catorce años de su madre, pese a producir un fuerte impacto en su constitución emocional, limitó la influencia inmediata de esta a su infancia y primera adolescencia. El resultado inevitable fue la idealización que de ella hizo durante toda su vida, basada en sus propios recuerdos, bloqueando cualquier sentimiento ambivalente que pudiera haber experimentado en el curso de la rutina diaria cuando estaba viva, y en lo que le contaron de su madre sus familiares. La tragedia de su muerte temprana debió de eclipsar en él la imagen de la mujer real, cuya sensibilidad, experiencia o visión de la vida era demasiado joven para apreciar.

La personalidad de Alexandra Chaikovski sigue siendo un tanto escurridiza para el historiador. Tras la muerte de su madre en 1816, Alexandra fue educada en el Instituto Patriótico para Mujeres Jóvenes (se graduó en 1829), donde tuvo como profesor de Historia y Literatura a Piotr Pletnev, uno de los amigos íntimos de Alexander Pushkin. Según se desprende de sus cuadernos escolares, había mostrado un verdadero interés por la música[24]. Según Modest, el compositor la recordaba como una «mujer alta y algo corpulenta, de ojos hechizantes y unas manos de rara belleza, aunque no pequeñas». A menudo decía: «Manos como estas ya no existen ni volverán a existir. Desearía seguir besándolas eternamente»[25] (cabe mencionar que, durante su vida adulta, las manos fueron para Chaikovski un objeto de fijación erótica). Las pocas cartas de ella que han sobrevivido dicen poco, aparte de mostrarla como una competente administradora de la casa, y son algo más contenidas en estilo y lenguaje que las de Ilia[26]. En este sentido, Modest compara implícitamente a ambos: «A diferencia de su marido, en la vida familiar Alexandra Andréyevna rara vez se expresaba sentimentalmente y era parca en sus muestras de afecto. Era muy amable, pero su amabilidad, en comparación con la cordialidad constante de su marido hacia todo el mundo, era sobria y se manifestaba más en acciones que en palabras». Modest continúa afirmando que en el hogar era ella quien llevaba el bastón de mando, aunque lo hacía con gran tacto con objeto de que no resultase perceptible para los de fuera[27]. Cabe mencionar que Alexandra inspiraba un extraordinario afecto en Fanny Dürbach, que la admiraba mucho y destacaba que era muy puntillosa en lo relativo a cuestiones de «conciencia y pulcritud» y exigía a sus hijos una «honestidad absoluta»[28]. Las dos mujeres siguieron escribiéndose incluso después de que Fanny abandonase el hogar, algo bastante inusual en aquella época, dada la diferencia de estatus social entre ambas.

Chaikovski describió a su madre en una carta a Nadezhda von Meck como «una magnífica e inteligente mujer que amaba con pasión a sus hijos»[29]. Si damos crédito a Modest, aunque el mayor de sus hijos, Nikolái, había nacido dos años antes, fue el segundo, Piotr, quien se convirtió en su «tesoro» más querido, en la «joya de la familia»[30]. Sea como fuere, no se puede dudar de la absoluta devoción que el niño sentía por ella. Modest recuerda que «durante mucho tiempo, incluso en su edad adulta, Piotr no podía hablar de su madre sin echarse a llorar, hasta el punto de que los que estaban con él evitaban mencionarla en la

conversación»[31], un comportamiento que muchos debieron presenciar[32]. En palabras del propio compositor, la amaba «con un tipo de amor mórbidamente apasionado»[33].

Hay ciertos indicios, procedentes en gran medida de los testimonios de Fanny, de que, en su infancia y adolescencia, el futuro compositor estaba muy unido a su hermano mayor Nikolái, descrito como un joven especialmente apuesto[34]. Sin embargo, más tarde sus caminos se separarían y no volverían a acercarse hasta bien avanzada la vida de ambos. Nikolái Chaikovski, siguiendo los pasos de su padre, eligió en un primer momento la carrera de ingeniero de minas, pero finalmente acabó convirtiéndose en un destacado experto en la industria ferroviaria.

En 1843 nació Ippolit, tres años menor que Piotr, que desempeñó un papel menor en la vida posterior de su famoso hermano. Tras graduarse en el Cuerpo de Cadetes de Marina en San Petersburgo, sirvió con éxito como oficial de la armada, alcanzando el rango de general de división del Almirantazgo. Por el contrario, su hermana Alexandra (Sasha), nacida en 1841, sólo un año después de Piotr, fue para él una amiga fiel hasta su muerte en 1891, así como una fuente de apoyo en la que siempre pudo confiar, muy querida tanto por él como por los dos hermanos pequeños, los gemelos Anatoli y Modest, quienes se convirtieron con el tiempo en el centro de sus afectos familiares.

Si dispusiéramos tan sólo del testimonio de Modest, basado en informaciones de segunda mano y obviamente parcial, podríamos sospechar que su descripción del pequeño Piotr como un niño extraordinariamente sensible y delicado, que a su tierna edad ya presagiaba al creador que había en él, es una exageración. Sin embargo, existen pruebas que lo corroboran, procedentes de un testigo directo y cercano: Fanny Dürbach, una joven que a los veintidós años entró en el hogar de Ilia Chaikovski (el 29 de octubre de 1844) como institutriz de los niños. De origen germano-francés, Fanny tenía una cierta relación con la familia Goguel, parientes de la madrastra de Alexandra, Amalia Assier (de soltera Goguel).

Fanny Dürbach y la familia Goguel procedían de Montbéliard, una ciudad del este de Francia, en la frontera con Suiza, que durante el siglo xviii fue gobernada por los duques alemanes de Wurttemberg, siendo uno de los pocos enclaves protestantes de Francia. Al parecer, esta relación fue la causa de que fuera contratada por los Chaikovski como institutriz de sus hijos. Fanny debía de poseer un don poco común para crear intimidad con aquellas personas por las que sentía afecto. El hecho de que Alexandra siguiera manteniendo correspondencia con ella después de su marcha demuestra la importancia que tuvo para la familia[35].

La correspondencia de Fanny relativa a Piotr se divide en dos partes: sus propias cartas al compositor tras el emotivo reencuentro entre ambos poco antes de la muerte de Chaikovski, cuando este la visitó en Montbéliard, donde vivía retirada, y a sus hermanos Nikolái y Modest durante la década siguiente; y los recuerdos de Fanny que, según Modest, él mismo anotó durante la visita que le hizo en 1894[36]. Estos dos conjuntos de documentos difieren en cuanto a su fiabilidad, lo que se manifiesta claramente tanto en su contenido como en el estilo. Las cartas de Fanny, vivaces y bien escritas a pesar de su edad (tenía más de setenta años), parecen salidas de la pluma de una persona inteligente,

elocuente, bondadosa, pero al mismo tiempo sobria. Evidentemente, los sentimientos que expresa hacia sus antiguos y admirados patronos son siempre favorables, y describe el tiempo que pasó con ellos en Votkinsk como el más feliz de su vida desde el punto de vista emocional. Con todo, jamás cae en el sentimentalismo y la exaltación excesiva que caracterizan sistemáticamente el retórico estilo del propio Modest. Las cartas de la mujer también son importantes a tenor de la reproducción e interpretación que hizo Modest de lo que ella supuestamente le dijo durante su encuentro. Veremos una y otra vez cómo, en su proyecto biográfico, destinado a idealizar y exaltar la personalidad y la vida de su adorado hermano, Modest manipuló, por omisión o exageración, no sólo diversos testimonios orales que fue recogiendo, sino también documentos escritos.

Tal vez la mayor divergencia entre lo que podemos leer en las propias cartas de Fanny y la versión de Modest sobre ella y sus recuerdos del pasado esté en el intento de Modest de crear la impresión de que, entre todos sus pupilos, el preferido de Fanny había sido, y seguía siendo, Piotr, por la sencilla razón de que ya por entonces era un niño extraordinario, casi un prodigio, y más tarde alcanzaría la fama universal. Esto contradice claramente el material epistolar[37]. En las cartas de Fanny al compositor se aprecia el extraordinario sentido de la dignidad de la antigua institutriz. Se trata de una conversación entre iguales, a pesar de la gran diferencia de estatus social entre ambos: el de ella, como institutriz retirada que envejecía en el olvido; el de él, como celebridad social que se codeaba con príncipes y millonarios. En un momento dado, ella recuerda, con orgullo y satisfacción, aunque sin el menor sentimiento de inferioridad, las ambiciones infantiles de su antiguo pupilo en el contexto de la obtención de un título honorífico en Oxford: «Cuando eras un niño, soñabas con viajar a Inglaterra. También querías hablar con tu soberano. Pues bien, estos sueños infantiles se han hecho realidad»[38]. Sin embargo, incluso en las cartas que le escribió en 1892, Fanny dedica un espacio mayor a divagar sobre otros miembros del hogar de Votkinsk, tanto vivos como muertos, a los que recordaba bien y tenía en gran estima: los hermanos de Chaikovski, especialmente Nikolái, su hermana Alexandra y su hermanastra Zinaida, recientemente fallecidas, su prima Lidia, su pariente Anastasia y, con particular insistencia, el amigo de infancia de Piotr, el huérfano Venedikt Alexeyev, ahijado de Ilia, a quien este trataba como un miembro más de su gran familia. Esta costumbre continuó en las posteriores cartas de Fanny a Nikolái y Modest, a quienes trata con un afecto no inferior al reservado para el gran hombre recientemente fallecido: «Sabes bien que todo aquello que tiene que ver con cualquiera de los miembros de tu familia se halla cerca de mi corazón»[39].

Por todo ello, parece razonable considerar los recuerdos de Fanny sobre su vida en Votkinsk procedentes de sus cartas (los episodios que menciona, sus descripciones y juicios) como más fiables desde el punto de vista biográfico para ese periodo de la vida del compositor que la narración de Modest y otros relatos familiares por el estilo. En cuanto al compositor, no cabe duda de que sentía un gran afecto por Fanny Dürbach y que reconocía la importancia que tuvo en las primeras etapas de su vida. Este afecto se manifiesta en igual medida en sus primeras cartas de 1849 y en el relato que hizo a sus hermanos sobre su visita a

Montbéliard en 1892. El niño de nueve años escribe: «Sabes bien cuánto te quiero, mi querida y adorada institutriz, y puedes imaginar lo feliz que me sentiré cuando vuelva a verte»[40]. Y el de cincuenta y dos, tras un intervalo de más de cuarenta años, informa a Nikolái: «Me recibió como si no hubiera pasado el tiempo, con alegría, ternura y gran sencillez. Inmediatamente comprendí por qué nuestros padres y todos nosotros la queríamos tanto. Es una persona extraordinariamente simpática, sincera e inteligente, que emana honestidad y bondad»; y, lo que es más significativo por lo que se refiere a los recuerdos de Fanny, «todo en ella irradia vida y verdad»[41].

Si se despojan los recuerdos de Fanny Dürbach sobre el niño y su ambiente familiar en Votkinsk de los adornos de Modest, o se toman literalmente de su correspondencia, aparecen varios hechos clave que retratan con precisión a Chaikovski de niño e incluso apuntan al desarrollo de su personalidad futura. En primer lugar, ya por entonces Chaikovski debía poseer un encanto poco común, como escribió Fanny a Nikolái: «Si alguno de vosotros viene a Montbéliard, le contaré acerca de las encantadoras y deliciosas travesuras de Pierre [...]. Pierre era un "niño" en el sentido más completo y bello de la palabra»[42].

Se trata este último de un rasgo de la personalidad de Chaikovski que mantuvo en la edad adulta. A pesar de su acusada tendencia a la melancolía, el compositor consiguió conservar parte de su «espíritu infantil». Le gustaban las bromas inofensivas, el juego, la chanza y la diversión, tenía facilidad para tratar con los niños y era en general un buen compañero. En otro lugar, Fanny recuerda el solemne discurso que el niño compuso con motivo de la visita del príncipe Leichtenberg a Votkinsk: «No recuerdo si ya por entonces había aprendido a escribir, pero lo recitó de memoria, lo que divirtió mucho a vuestra madre», una imagen que revela un incipiente don para la improvisación. Al mismo tiempo, las cartas de la institutriz destacan la evidente inteligencia del futuro compositor y su sed de conocimiento. En un momento dado le recuerda que, a pesar de las protestas de su madre, contraria a que empezase su educación a una edad tan temprana, a los cuatro años el niño insistió, y finalmente consiguió el permiso para unirse a su clase con los dos mayores, su hermano Nikolái y la sobrina de Ilia, Lidia[43].

Un segundo rasgo del carácter de Chaikovski, que se manifestó en sus primeros años y perduró durante toda su vida, es lo que podríamos llamar «una sensibilidad exacerbada», que rozaba el sentimentalismo y a veces incluso lo patético, y que debe atribuirse a un sistema nervioso frágil, que a menudo le llevaba al llanto, a leves histerias, accesos de misantropía y una excesiva preocupación por su propia salud y la de los demás, un tema muy frecuente en sus cartas íntimas. Los cuadernos de su infancia están llenos de garabatos e intentos poéticos sobre temas como los huérfanos, los niños muertos, el amor materno y los animales desvalidos, con títulos como «La muerte del niño Paul», «Una madre y su amado hijo» o «La muerte de un pájaro». Su última pieza de este tipo, fechada a los ocho años, es una composición en prosa titulada «La muerte»: «¡Oh! Una buena persona no tiene miedo a morir. ¡No! Porque sabe que su alma será recibida por Dios. Los niños buenos, puros, devotos y obedientes también lo saben. Serán ángeles en el cielo. También yo quisiera serlo»[44]. Expresadas con lenguaje infantil, estas palabras reflejan, por supuesto, la religiosidad típica de la

familia y de la época, pero se sabe de otra manifestación escrita, citada por Fanny en una carta a Modest de octubre de 1895, cuyo contenido se antoja más serio y apunta a una incipiente *Weltanschauung* que podríamos llamar «existencialista», cuyo eco lejano puede incluso discernirse en las cadencias de la *Patética*: «¿Para qué me ha creado este Dios omnipotente?», y Fanny comenta: «Mientras que la mayoría de las personas adultas jamás se han planteado esta pregunta, este niño ya se la había formulado»[45]. En otro lugar, Modest observa: «El amor por los que habían sufrido alguna desgracia se manifestó también en su insólita simpatía por Luis XVII[46]. Según Fanny, no se cansaba de pedir detalles acerca de la cruel muerte sufrida por el inocente mártir <…>. Incluso de adulto siguió interesándose por el desdichado príncipe; en 1868 adquirió en París un grabado que lo representaba en el Temple y lo hizo enmarcar. Junto con un retrato de Anton Rubinstein, fueron los primeros, y durante mucho tiempo los únicos, adornos de su vivienda»[47].

El comentario de Fanny acerca de que Chaikovski «era un niño de cristal», publicado en las memorias de Modest y citado a menudo, tiene todos los visos de ser auténtico, ya que difícilmente podría haberse inventado[48]. El buen corazón y la bondad del niño, que fueron rasgos que lo acompañaron de por vida, quedan ilustrados en la siguiente anécdota.

Venedikt Alexeyev recibía clases particulares junto a los hermanos Chaikovski y se convirtió en el primer amigo íntimo de Piotr de su misma edad, más allá de los miembros de la familia inmediata. En cierta ocasión, cuenta la institutriz, después de una travesura en la que Venedikt había sido especialmente revoltoso, Fanny tenía la intención de castigarlo más severamente de lo habitual cuando, de repente, Piotr intercedió por él, insistiendo en que todos los niños –él mismo incluido, aunque en esta ocasión era del todo inocente– debían ser castigados por igual[49]. Durante mucho tiempo después de su partida de Votkinsk, Piotr siguió echando mucho de menos a Venichka, como era conocido cariñosamente su compañero de juegos.

El tercer rasgo psicológico del niño que emerge con claridad de las cartas de Fanny y se sustancia en otros testimonios es su creatividad, que –como es bien sabido– se consumó plenamente en la edad adulta. Según admite la propia institutriz, a ella no le gustaba especialmente la música y reaccionaba con moderación a la fama y a las composiciones de su pupilo: «Me hubiera gustado ser músico para poder apreciarlas mejor. No obstante, no podía dejar de decirte lo mucho que me complace que tu obra sea conocida y amada incluso en nuestra remota y pequeña ciudad de provincias»[50].

En realidad, ella imaginaba el futuro del pequeño Piotr como gran poeta y lo llamaba «le petit Pouchkine» y «querido poeta»[51], lo que resulta un tanto curioso, ya que Fanny nunca había adquirido un conocimiento suficiente del ruso para reconocer el alcance y la calidad de la grandeza de Pushkin. (Hay que subrayar, en todo caso, que, en su edad adulta, Chaikovski se desenvolvió bien con las palabras: la prosa madura del compositor en ensayos y cartas, que fluye siempre con un estilo impecable y muy personal, muestra unas capacidades literarias por encima de la media). Sea como fuere, hay algo en los versos del niño, torpes pero sinceros y pintorescos, y en su mayor parte escritos en francés, que sin duda prefigura su posterior visión de la vida, cuajada, como era

previsible, de intensas emociones. Modest reproduce la mayor parte de esta poesía (si es que puede llamarse así) y la analiza con cierta amplitud, llegando a la conclusión –no sin razón– de que, aunque totalmente inane desde el punto de vista literario, constituye, sin embargo, «un testimonio escrito del temprano despertar de una necesidad espiritual de autoexpresión, en un momento en el que aún no había descubierto la forma adecuada para darle cauce»[52]. Un ejemplo evidente fue el interés del niño por Juana de Arco (empezó a escribir sobre su vida y le dedicó un poema[53]), personaje sobre el que tres décadas después compondría la ópera *La doncella de Orleans*.

Esto nos lleva a la cuestión de su presunta sensibilidad musical precoz. Un episodio, reproducido y muy divulgado tanto por la literatura biográfica como por la cultura popular y atribuido por Modest a Fanny Dürbach (aunque esta no lo menciona en sus cartas), describe la histeria del niño después de una temprana experiencia musical: «En cierta ocasión, los Chaikovski recibieron invitados y la velada entera fue dedicada a la música <…>. Piotr se mostró al principio muy alegre y animado, pero hacia el final de la velada se sintió tan cansado que subió a su habitación antes de lo habitual. Cuando, un rato después, Fanny entró en el cuarto de los niños, vio que todavía no estaba dormido, sino que lloraba con los ojos brillantes, presa de una gran agitación. Cuando le preguntó qué le pasaba, Piotr respondió: “¡Oh, esta música, esta música!”. Pero en aquel momento no se oía ninguna música. “¡Líbrame de ella! Está aquí, aquí”, dijo el niño, sollozando y señalando su cabeza, “nunca me deja en paz”»[54].

Cabe preguntarse hasta qué punto esta anécdota pudo haber sido exagerada, o si el cambio de humor pudo deberse a razones distintas a la música; así y todo, es innegable la atracción de Chaikovski por la música incluso a esa edad, aunque no en la desmedida escala sugerida por algunos biógrafos, de Modest en adelante. En todo caso, era tan fuerte como para romper la cristalera de la galería (cortándose de paso la mano) al golpearla con los dedos «como si fuera un piano en el que estuviera tocando alguna de sus mejores piezas», escribe Fanny[55].

En el hogar de los Chaikovski se escuchaba música muy a menudo. Su madre poseía una buena voz y en su juventud había tocado el arpa. Los recuerdos de ella cantando «El ruiseñor» de Alexander Aliabiev convirtieron esa canción en una de las piezas favoritas de Chaikovski. Hay pruebas, sin embargo, que indican que era el propio Ilia quien mostraba un entusiasmo especial por la música y quien de verdad la promovió en el seno de la familia[56]. Por aquella época, crecieron exponencialmente, tanto en las ciudades importantes como en las provincias, las interpretaciones de aficionados en diversos ámbitos sociales, reuniones, veladas y conciertos domésticos. Ilia acogía con entusiasmo en su casa cualquier iniciativa en este sentido por parte de sus invitados y allegados, entre los que se encontraba su propia cuñada Ekaterina (una de las tías de Piotr), reconocida como una cantante de talento, aunque no profesionalizada[57]. Llegó incluso a formar una pequeña orquesta de cámara amateur, en la que él mismo tocaba la guitarra (se sabe también que en su juventud tocaba la flauta)[58]. A Ilia le gustaba escuchar el orquestrión (un pequeño órgano mecánico), que había comprado para el disfrute familiar. Las melodías más populares de las óperas de Rossini, Bellini y Donizetti, incluidas todas en el repertorio de esta caja de música, llenaron la primera infancia del compositor, mientras que su sempiterna

adoración por Mozart puede que se remontase a los acordes de *Don Giovanni* que emanaban del mágico artilugio.

A finales de agosto de 1844, Ilia Chaikovski escribió a su mujer, que se encontraba en San Petersburgo por un recado, que Piotr y su hermana Alexandra (o Sasha, como la conocían en la familia), de diecinueve meses de edad, estaban cantando una canción que habían escrito juntos titulada «Nuestra mamá en Petersburgo»[59]. No cabe duda de que el pequeño Piotr, de cuatro años de edad, era el autor único de esta cancioncita, y, como tal, puede considerarse el primer intento creativo musical que ha quedado registrado del futuro compositor. Más tarde, Chaikovski recordaría que su inclinación por la música se destapó a la edad de cuatro años: «Mi madre se dio cuenta de que la música me producía un gran placer y pidió a una profesora de música, Maria Markovna, que me instruyera en los fundamentos de ese arte»[60]. Se trataba de una joven llamada Maria Markovna Loginova (de soltera Palchikova), antigua sierva, que había recibido formación musical y tenía una manifiesta habilidad para la improvisación y la composición. Sin duda, su intervención debió ser decisiva para ayudarle a adquirir los rudimentos básicos de la técnica musical. Fanny recuerda que «Pierre prefería la lectura y el piano a los ruidosos juegos infantiles»[61].

En otro lugar, Piotr ofrece detalles sobre sus estudios: «Pronto toqué el piano lo suficientemente bien como para dominar todo tipo de piezas de moda, como “Le Fou” de Kalkbrenner, que consideraba la más brillante de todas aquellas obras maestras. Mis rápidos progresos, que se manifestaban también en las improvisaciones musicales, no dejaban de despertar el asombro en el estrecho círculo familiar de aquella pequeña ciudad provinciana de los Urales donde pasé mi infancia. Así fue hasta que cumplí los diez años, sin que mis aptitudes naturales para la música recibieran una atención especial por parte de mis padres, que me habían destinado a la carrera de funcionario del Estado»[62]. En cierta ocasión, cuando aún vivían en Votkinsk, el niño llegó a preparar él solo dos mazurcas de Chopin y las tocó tan bien delante de su invitado, un oficial polaco y pianista aficionado de nombre Maszewski, que este se emocionó visiblemente y le colmó de besos[63]. Más tarde, tras abandonar su ciudad natal, separarse de su institutriz y lleno de añoranza por el ambiente familiar, escribiría a Fanny: «Nunca me aparto del piano, que me consuela cuando me siento triste»[64].

Con el nacimiento de su hija Alexandra en 1841 y de su tercer hijo varón, Ippolit, en 1843, el matrimonio Chaikovski comenzó a experimentar una creciente presión económica. Hasta entonces, la familia, cuya situación era acomodada aunque no especialmente pudiente, había gozado de una cierta relevancia social en la ciudad minera provincial de Votkinsk, un estatus que también debía ser costoso de mantener. En aquella época, los salarios de los empleados públicos rusos eran mucho más bajos que los de un puesto equivalente en la empresa privada, y, en un cargo estatal, el salario y el rango dependían en gran medida de los contactos y las relaciones con los funcionarios de mayor categoría. Aunque Ilia Chaikovski poseía un brillante historial administrativo[65] y era una persona de integridad intachable (según todas las pruebas y testimonios), no pudo evitar ocasionales conflictos con sus superiores[66].

Modest describe este periodo de gran tensión pecuniaria durante el cual Ilia trató de mejorar la economía familiar. Aunque había alcanzado el rango de

mayor general, decidió retirarse del servicio público y buscar un puesto en la industria privada. Sin embargo, cuando se hallaba en medio de prometedoras negociaciones y «esperaba ser contratado por la dirección de una fábrica propiedad de una de las personas más ricas», los acontecimientos dieron un giro completamente inesperado. «Ilia Petrovich había confiado a un amigo cercano sus expectativas e incluso le había descrito sus innovadores proyectos para mejorar la eficiencia de la fábrica»; sin embargo, poco después descubrió «que este amigo había solicitado el mismo puesto presentando los planes de Ilia como propios y que lo había obtenido»[67].

Desconocemos la identidad de este falso amigo y qué tipo de maquinaciones pudieron haber tenido lugar entre bastidores, pero la impresión es que Ilia se las tenía que ver con enemigos traicioneros, capaces de obstaculizar su carrera en los años venideros. Durante este periodo, la familia vivió sobre todo en Moscú y San Petersburgo, hasta que finalmente, a principios de 1849, Ilia obtuvo el puesto de director general en una planta metalúrgica privada en Alapaevsk, a 725 kilómetros al este de Votkinsk[68].

La partida de la familia supuso el final de su relación con Fanny Dürbach, que tuvo que buscar otro empleo. Modest intenta explicar esta circunstancia del modo más positivo, asegurando que la decisión se debió a la diferencia de edad entre los hijos mayores y los menores (estos últimos, escribe, necesitaban una niñera en vez de una institutriz): «Al verse innecesaria, Fanny declinó la oferta de seguir a la familia a la capital <…> y se separó de sus amigos para siempre»[69]. Modest trata de ocultar la verdad de que simplemente no podían permitirse el lujo de seguir contando con ella[70]. Piotr se tomó muy mal esta separación, así como su partida de Votkinsk, como demuestra la carta de Alexandra a Fanny citada por Modest: «Petia lloró de alegría después de haber recibido tu carta <…>. Petia dice que quiere convencerse de que su estancia en Petersburgo no es más que un sueño nocturno; desea despertar en Votkinsk junto a su querida Fanny. Sería entonces el más feliz de los mortales»[71]. El propio Chaikovski se hace eco de ello en la primera carta que escribió a Fanny desde Moscú: «No debo recordar nuestra vida en Votkinsk; siento unas ganas inmensas de llorar cuando pienso en ella»[72].

Sin embargo, la primera estancia del niño en Moscú y San Petersburgo estuvo colmada de importantes experiencias, tanto positivas como negativas (incluida, al parecer, una grave enfermedad), que precisamente por su gran intensidad serán tratadas por separado en el siguiente capítulo.

Alapaevsk resultó ser una ciudad pequeña, con una población mayoritariamente obrera. A diferencia de Votkinsk, no existía en ella una sociedad culta con la que los Chaikovski pudieran relacionarse. Como suele suceder con los niños de su edad, a Piotr le disgustó profundamente el cambio del entorno familiar y se volvió irritable y díscolo. En sus cartas, Alexandra comenzó a quejarse del cambio que se había producido en su hijo: «Piotr está irreconocible: se ha vuelto perezoso, no quiere estudiar y a menudo me hace llorar»; y: «Muestra impaciencia en todo, y a cada palabra que se le dice que no es de su agrado, las lágrimas acuden a sus ojos y siempre contesta»[73]. Modest romantiza todo este episodio de su vida hasta convertirlo casi en una crisis existencial arraigada en un supuesto presentimiento precoz de su propio genio:

«Siendo consciente de que había algo en él de lo que carecían los demás, sentía en lo más profundo de su ser su superioridad sobre todos los que le rodeaban, y no podía evitar sentirse frustrado porque sus aspiraciones artísticas no sólo no eran apreciadas, sino que incluso eran recibidas con indiferencia»[74]. Sin embargo, Fanny atribuye de forma más sobria y juiciosa el estado de ánimo del niño al súbito y abrumador sentimiento de soledad que el muchacho experimentó tras la desaparición de sus compañeros de juego y de su institutriz (Venedikt se había quedado en Votkinsk y a su hermano Nikolái lo habían enviado a un internado en San Petersburgo), es decir, de todos aquellos a los que, aparte de sus padres y hermanos, quería de verdad[75].

En Alapaevsk, la responsabilidad de la educación de Piotr, por entonces de nueve años, recayó al principio en su hermanastra Zinaida, recién llegada de San Petersburgo, donde se había educado en el mismo instituto que su madrastra. Según Modest, era el único miembro de la familia que se mostraba indiferente a los encantos del muchacho[76] y, al parecer, tampoco poseía especiales dotes pedagógicas. De hecho, sus estudios regulares sólo se reanudarían con la llegada de una nueva institutriz, Anastasia Petrova, cuya labor fue decisiva en la preparación de Piotr para su admisión en la clase preliminar de la Escuela de Jurisprudencia[77]. Por otra parte, sus progresos musicales fueron significativos. Su prima Lidia informó a Fanny el 7 de junio de 1849 de que «<…> a veces, cuando estamos solos, bailamos o cantamos y Petia nos acompaña al piano. Lo toca muy bien, y cualquiera pensaría que se trata de un adulto. No se puede comparar su actual nivel con la forma en que tocaba en Votkinsk»[78].

El acontecimiento familiar más importante durante su estancia en Alapaevsk fue el nacimiento el 1 de mayo de 1850 de dos gemelos, Anatoli y Modest, a quienes el joven Piotr, en su estilo característico, describe a su antigua institutriz como «ángeles descendidos a la tierra»[79]. Dos años más tarde, en febrero de 1852, tras entrar en conflicto con los propietarios de la fábrica por un caso de corrupción que él mismo había destapado, Ilia se sintió obligado a presentar su renuncia como director de la misma. Cuando, con cierto retraso, le aceptaron la dimisión, decidió trasladar definitivamente a su familia a San Petersburgo[80]. Sin embargo, por entonces Piotr llevaba ya dos años alejado de Alapaevsk, pues se había matriculado en la capital en la clase preparatoria de la Escuela de Jurisprudencia, lo que supuso el inicio de un periodo totalmente nuevo en su vida.

Modest afirma de modo un tanto pintoresco que «no se puede imaginar un nido más amoroso y suave que aquel en el que nació este polluelo y en el que pasó los primeros siete años de su vida». Pero incluso cuando arrancamos –en la medida de lo posible– la información que poseemos del omnipresente control de Modest y la despojamos de sus floridas metáforas, debemos admitir que el compositor fue afortunado por haber tenido unos padres como los suyos y por el hecho de haber dado sus primeros pasos en el mundo rodeado de calor, estímulo y amor. Es muy posible que esto tuviese que ver con el estado psicológico básicamente sano que mostró durante toda su vida, a pesar de las crisis internas, exacerbadas por su frágil naturaleza de artista, y a pesar también de las opiniones de sus biógrafos y críticos, homófobos u homófilos. Esto no quiere decir, sin embargo, que la vida en el seno de la familia Chaikovski fuera en realidad tan paradisíaca como

Modest pretende hacer creer, aunque, en buena medida gracias a sus manejos, disponemos de pocas pruebas que comprometerían esa imagen tan halagüeña. Cabe preguntarse, en todo caso, por el modo en que se manifestaba ocasionalmente en el hogar el confeso carácter «impulsivo» de Ilia (por los apuntes autobiográficos de Ippolit nos enteramos, de pasada, de que infligía castigos corporales a sus hijos[81], una circunstancia que Modest pasa totalmente por alto); o si Alexandra se habría dejado llevar por ataques de celos a causa de los frecuentes coqueteos de su marido con otras mujeres. El abundante material epistolar de este periodo susceptible de contener alguna prueba más sobre estos asuntos sigue sin publicarse. No pretendo decir, por supuesto, que se haya producido el encubrimiento de algún suceso o mal inconfesable, sino simplemente sugerir que, como siempre ocurre, los Chaikovski no debieron escapar a los conflictos y problemas psicológicos o de otro tipo propios de la rutina familiar, de los que nada podemos saber a menos que salgan a la luz nuevas pruebas. Esta es la razón por la que conviene no dejar caer en saco roto el comentario de Nikolái Kashkin acerca de que, por la razón que fuera, al compositor «no le gustaba recordar sus años infantiles y no encontraba nada especialmente interesante o agradable en ellos»[82].

1M. I. Chaikovskii, «Iz semeinykh vospominanii», *CA,* 1, p. 24. En lo sucesivo, *CA,* 1.

2N. D. Kashkin, «P. I. Chaikovskii i ego zhizneopisanie», *Moskovskie vedomosti,* 11 de enero de 1902.

3La genealogía detallada de la familia de Chaikovski está publicada en *TH,* 2, pp. 341-360.

4V. I. Proleeva, *K rodoslovnoi P. I. Chaikovskogo: zhizn' i deiatel'nost' P. F. Chaikovskogo,* Izhevsk, 1990, pp. 5-27.

5*Il'ia Petrovich Chaikovskii: zhizn' i deiatel'nost'*, Izhevsk, 1976, pp. 21-34.

6*PSSL,* 13, p. 244.

7*CA,* 1, p. 23.

8V. S. Sokolov, «Rodoslovnaia Chaikovskogo: novye imena», *Peterburgskii muzykal'nyi arkhiv* 4 (2003), pp. 7-31.

9*Ibid.,* pp. 10-11; Tamara Skvirskaia, «Quellen zur Biographie Andrej Michajlovič Assiers in Sankt Petersburger Archiven», en Lucinde Braun (ed.), *Petr Ilič Čajkovskij – Michel Victor Acier. Eine Künstlerfamilie zwischen Sachsen und Russland, Čajkovskij Studien* 14, Mainz, Schott, 2013.

10*CA,* 1, p. 22, nota.

11T. Z. Skvirskaia, «Materialy k biografii deda P. I. Chaikovskogo – A. M. Ass'era v arkhivakh Sankt Peterburga», *Peterburgskii muzykal'nyi arkhiv* 11 (2013), pp. 23-24.

12I. I. Chaikovskii, «Epizody iz moei zhizni», *Istoricheskii vestnik* 131 (1913), pp. 76, 80.

13V. S. Sokolov, «Zametki k biografii A. M. Ass'era», *Peterburgskii muzykal'nyi arkhiv* 11 (2013), p. 33.

14*CA,* 1, p. 21.

15«Istoki: iz perepiski roditelei P. I. Chaikovskogo», *NC,* pp. 35-37.

16*CA,* 1, p. 22.

17Hasta la fecha sólo se han publicado íntegramente 13 cartas de Ilia Chaikovski a su esposa; *NC,* pp. 33-84.

18*Ibid.,* p. 57.

19*PR,* p. 665.

20*CA,* 1, p. 26.

21*NC,* p. 46.
22*CA,* 1, p. 26.
23*PSSL,* 6, p. 254.
24*CA,* 1, p. 23.
25*Ibid.,* p. 24.
26Sólo han sido publicadas tres cartas de Alexandra a su marido: *NC,* pp. 39-50.
27*CA,* 1, p. 24.
28«Dorogaia Fanichka: iz perepiski Chaikovskikh s Fanni Durbakh», *NC,* p. 149.
29*PSSL,* 6, p. 253.
30*CA,* 1, p. 28. Al mismo tiempo, Modest menciona en otra parte y de pasada que, al principio, ella tendía a preferir a su hijo mayor Nikolai, «de apariencia más brillante» (*ibid.,* p. 27). De su padre, escribe que «estaba tan ocupado con su trabajo que en sus ratos libres se limitaba a observar a sus hijos, tratándolos a todos por igual» (*ibid.*). Sin embargo, Modest cita una carta de Ilia de 1843 a la hermana de su esposa, Ekaterina Alexeyeva, en la que describe al niño Piotr como «el predilecto de la familia» (*ibid.,* p. 28)
31*Ibid.,* p. 30.
32La prima del compositor, Anna Merkling, lo recordaba años más tarde como «un niño delgado, nervioso y extremadamente sensible», que «siempre pedía el afecto y la ternura de Alexandra Andréyevna» y que destacaba por su afectuosa sensibilidad, en particular hacia su madre (*ibid.,* p. 61).
33*PSSL,* 8, p. 402.
34*NC,* pp. 104, 134, 141. Sin embargo, en uno de sus apuntes, Modest observa que Nikolai, tras comprobar que a su hermano menor Piotr no le gustaban sus «sanas travesuras», no se comportó con él de forma diferente a como lo hacía con los demás.
35*NC,* pp. 134. Sobre Fanny Dürbach, véanse *NC,* pp. 91-93; *CA,* 1, pp. 27-30, 154-158. La correspondencia entre Alexandra y Fanny se encuentra en el archivo Chaikovski en Klin y permanece en gran parte inédita. Existen, además, cartas escritas a Fanny Dürbach por Anastasia Popova, sobrina de Ilia, que vivió con la familia en Votkinsk y Alapaevsk, publicadas sólo en fragmentos (*NC,* pp. 93, 135).
36Disponemos de ocho cartas de Chaikovski a Fanny, escritas entre 1848 y 1856, cuando cumplió los dieciséis años (*PSSL,* 5, pp. 4-58); las doce cartas de ella a él en 1892-1893 (las de él por desgracia se han perdido); su única carta a Nikolai tras la muerte del compositor, y doce cartas a Modest, con quien mantuvo correspondencia entre esa época y su propio fallecimiento en 1900 (*NC,* pp. 132-160). El tratamiento de los recuerdos de Fanny Dürbach por parte de Modest existe en tres versiones que difieren en los detalles y ocasionalmente en el tono; véanse *CA,* 1, pp. 25, y su «M-elle Fanny Dürbach», *ibid.,* pp. 154-158.
37Así, por ejemplo, Modest sugiere que Fanny eligió conservar sólo los cuadernos y garabatos de la infancia de Piotr como un «tesoro sagrado» (*CA,* 1, p. 28), mientras que en realidad había conservado igualmente los de Nikolai y Venedikt Alexeyev (cf. *PSSL,* 16B, pp. 213, 215; *NC,* p. 104). Por este último debió sentir un afecto no inferior que por el futuro compositor, ya que su nombre aparece constantemente en sus cartas a Nikolai y Modest entre 1894 y 1900.
38*NC,* p. 123.
39*Ibid.,* p. 152.
40*PSSL,* 5, p. 9; cf. «Te beso mil veces, mi querida *mademoiselle* Fanny, mi tierna amiga» (*ibid.,* p. 7).
41*PSSL,* 16B, p. 213. Continúa: «La explicación de esto radica en que, a su regreso a Montbéliard, vivió durante 42 años una vida monótona y tranquila, de modo que los años de su

juventud, tan diferentes de los de Montbéliard, permanecieron impolutos e intactos en su memoria»; véase también la carta a Modest, *ibid.,* p. 215.

42*NC,* p. 136.

43*NC,* pp. 134, 137-139.

44*CA,* 1, p. 35.

45*NC,* p. 148.

46Luis Carlos de Francia, a quien los monárquicos franceses consideraban el legítimo rey Luis XVII, era hijo de Luis XVI y María Antonieta. Murió en 1795, con apenas diez años.

47*CA,* 1, p. 29.

48*CA,* 1, p. 28. La frase va precedida de: «Su sensibilidad no tenía límites, por lo que había que tratarlo con mucho cuidado. Cualquier nimiedad podía herirle u ofenderle». En su manuscrito, Modest subraya la palabra «cristal».

49*NC,* p. 138; *CA,* 1, p. 29.

50*NC,* p. 117.

51*CA,* 1, p. 42; *NC,* pp. 105, 115.

52*CA,* 1, p. 31.

53*Ibid.,* pp 35-36.

54*Ibid.,* p. 42; cf. *ZC,* 1, p. 44. El escrito de Modest titulado «M-elle Fanny Dürbach» contiene una versión mucho más tenue del mismo episodio (*CA,* 1, p. 156).

55*NC,* p. 141. El episodio ha sido sin duda embellecido por Modest, pero, al parecer, hizo que sus padres «prestaran atención a la irresistible inclinación del niño y decidieran impulsar seriamente su desarrollo musical» (*CA,* 1, p. 41).

56Sobre el interés de Ilia Chaikovski por la música, véase B. I. Anshakov, «Il'ia Petrovich i Petr Il'ich Chaikovskie», en *Il'ia Petrovich Chaikovskii: zhizn' i deiatel'nost',* cit., pp. 59-78.

57*NC,* p. 86 n. 37.

58Anshakov, «Il'ia Petrovich i Petr Il'ich Chaikovskie», cit., pp. 67, 69.

59*NC,* p. 71.

60*PSSL,* 13, p. 244. En otro lugar, Chaikovski fecha sus primeras lecciones formales de música un año después (*PCA,* p. 523). Según los cálculos de Modest, esto ocurrió más tarde, después del episodio en el cual el niño se cortó la mano al romper un cristal, cuando debía tener unos seis años (*CA,* 1, p. 41).

61*NC,* p. 140.

62*PCA,* p. 523.

63*CA,* 1, p. 42.

64*PSSL,* 5, p. 10; cf. su carta a Nikolai Chaikovski, 26 de febrero de 1894, *NC,* p. 135.

65*Il'ia Petrovich Chaikovskii: zhizn' i deiatel'nost',* cit., pp. 86-87.

66*Ibid.,* p. 84.

67*CA,* 1, pp. 31, 43.

68*Il'ia Petrovich Chaikovskii: zhizn' i deiatel'nost',* cit., pp. 41-46.

69La correspondencia de los familiares de Chaikovski con Fanny Dürbach debió de terminar poco antes o después de la muerte de su madre y fue reanudada por el compositor en 1892.

70*CA,* 1, p. 31.

71*Ibid.,* p. 42.

72*PSSL,* 5, p. 5.

73*CA,* 1, pp. 45, 47.

74*Ibid.,* p. 52.

75*NC,* p. 135.

76*CA,* 1, p. 50.

77*Ibid.,* p. 46.

78*Ibid.,* p. 45.

79*PSSL,* 5, p. 12.

80*CA,* 1, p. 45. Para conocer algunos detalles del escándalo que condujo a la dimisión de Ilia en Alapaevsk, y los problemas económicos que aquello implicaba, véase su carta a Alexandra del 13 de septiembre de 1851 (*NC,* pp. 81-82). Véase también Sharin, «I. P. Chaikovskii v Alapaevske», cit., p. 41.

81I. I. Chaikovskii, «Epizody iz moei zhizni», cit., p. 83.

82N. D. Kashkin, «P. I. Chaikovskii i ego zhizneopisanie», cit.

2. Los años escolares

Transcurrió un año entre la partida de la familia Chaikovski de Votkinsk y su llegada a Alapaevsk. El primer mes lo pasaron en Moscú y luego se dirigieron a San Petersburgo, para que Ilia pudiera conseguir un nuevo nombramiento y, al mismo tiempo, tratar de contrarrestar las maquinaciones de sus oponentes. Esta fue la primera estancia del joven Piotr en la capital rusa, una ciudad con la que acabaría entablando una relación tan compleja como apasionada. Como se ha descrito con acierto, San Petersburgo se convirtió en la «patria espiritual del compositor»[1]. Pese a que todavía estaba emocionalmente dolido por su marcha de Votkinsk y su separación de Fanny («lloró de alegría» después de recibir su carta[2]), el muchacho se vio, no obstante, rodeado de una afectuosa multitud de parientes, y la propia magnificencia arquitectónica de la gran metrópolis, en agudo contraste con su lugar de nacimiento, más bien vulgar, debió provocarle una profunda impresión. El joven Piotr debió de sentir el traslado como una predestinación, ya que su madre Alexandra, natural de San Petersburgo, le había hablado de la grandeza y de las maravillas de la capital desde su más tierna infancia[3].

Nikolái y Piotr fueron inscritos en una de las escuelas privadas de la ciudad. Al haber perdido buena parte del programa de estudios debido a los recientes traslados familiares, los dos hermanos se vieron obligados a realizar un gran esfuerzo para ponerse al día. Piotr ciertamente no disfrutó de la nueva rutina y, para colmo, contrajo el sarampión. Aunque a su edad la enfermedad no era en sí misma peligrosa, fue su primera experiencia de un dolor físico intenso que, en palabras de Modest, «llevó su trastorno nervioso a un punto crítico»[4]. No está muy claro lo que quiere decir exactamente con esto. Leemos que sufrió violentos ataques y que los médicos le diagnosticaron una enfermedad de la médula espinal. Como el propio Modest admite, no disponemos de más detalles. Durante la mayor parte de su vida adulta, el compositor se quejó en sus cartas de diversas dolencias, aunque en general su salud –salvo algunos trastornos digestivos reales– fue robusta. Los médicos de la época llamaban a este estado «neurasténico», palabra empleada tanto por él como por Modest. Hoy en día hablaríamos tal vez de síntomas psicosomáticos. Sea como fuere, el primer contacto de Piotr con una enfermedad dolorosa le obligó a ausentarse de la escuela e interrumpir sus estudios. Por otro lado, el tiempo que pasó en San Petersburgo tuvo un efecto positivo en su desarrollo musical. Sus padres le organizaron clases de piano con un profesor profesional, un tal Filippov[5] (del que no sabemos nada). Las clases resultaron provechosas, aunque fueron pocas y se vieron interrumpidas por la enfermedad. Años más tarde, cuando le preguntaban por el momento de su vida en el que había empezado a componer, Chaikovski solía responder que lo había hecho desde que pudo comprender la música. «Y fue durante su primera estancia en Petersburgo», añade Modest, «cuando realmente comprendió la música en el verdadero sentido de la palabra»[6].

Después de que Ilia hubiese encontrado por fin un nuevo empleo, aunque menos lucrativo de lo esperado, la familia se trasladó de San Petersburgo a Alapaevsk. Sólo Nikolái permaneció en la capital para ingresar en la Escuela de

Minas y seguir así los pasos de su padre. En cuanto a Piotr, si bien Ilia y Alexandra no desaprobaban su interés por la música, tampoco lo contemplaban como futuro vital. Sin consultar los deseos del niño, habían decidido que fuera funcionario público o militar. A pesar de su relativo éxito social, la familia seguía sintiéndose inferior a sus orígenes. Pero si, con suerte, su talentoso hijo Piotr conseguía entrar en una de las instituciones educativas de elite del país, le podría servir de trampolín para seguir una brillante carrera en la administración pública. De hecho, la prestigiosa Escuela de Jurisprudencia de San Petersburgo, a la que finalmente decidieron enviarlo, había sido creada en parte con el objetivo de ayudar a los miembros de la pequeña nobleza a mejorar su estatus. También cabe señalar que, en la Rusia de la época, el prestigio social de la profesión de músico era muy escaso, por no decir nulo, y que no existían instituciones especialmente dedicadas a la enseñanza musical a los niños.

Así pues, en agosto de 1850, es decir, tras sólo quince meses de estancia en la odiada Alapaevsk (a la que llama la «asquerosa Alapaija» en una de sus cartas infantiles[7]), Chaikovski puso rumbo de nuevo a San Petersburgo, acompañado por su madre y sus hermanas, Zinaida y Sasha. Esta vez, la experiencia del muchacho en la capital durante los años siguientes estaba destinada a ser mucho más dramática que la anterior, y estaría marcada por algunos acontecimientos estéticos determinantes (entre ellos, y tal vez el más decisivo, su primer contacto con la gran ópera y el ballet), así como por su primer encuentro con la muerte y la angustia moral. El 22 de agosto, su madre le llevó a ver una representación de *Una vida por el zar*, de Mijaíl Glinka. Aunque muchos detalles de esta obra escénica quedarían fuera de la comprensión de un niño de diez años, la belleza y el brío de la música de Glinka no dejaron de causar una impresión profunda y duradera en su imaginación musical. Un año más tarde recordaría a su madre en una carta el aniversario de aquel acontecimiento[8]. La hermana de Glinka, Liudmila Shestakova, rememoraría que, en su madurez, Chaikovski le había confesado que «la primera ópera de Glinka le era especialmente querida, ya que la había escuchado en los felices años de su infancia»[9]. A mediados de octubre, Chaikovski vería también el ballet *Giselle*, de Adolphe Adam, con la bailarina italiana Carlotta Grisi, que debió impresionarle y desempeñar un papel en su sempiterna pasión por este género[10].

Alexandra permaneció en San Petersburgo hasta finales de septiembre, visitando a su hijo en la clase preparatoria y recogiéndolo de la escuela los domingos para pasar el día con él[11]. Su marido ya contaba con el dolor que la partida de la madre causaría a su hijo; así, el 16 de septiembre de 1850 escribió a su esposa: «Nuestro querido Petia está acostumbrado a las caricias de su padre y de su madre, y ahora va a tener que prescindir durante mucho tiempo de esta felicidad; habida cuenta de lo sensible que es, y de lo mucho que le cuesta separarse de sus seres queridos, es importante que le infundas *courage*»[12].

La mañana de la partida de su madre y sus hermanas hacia Alapaevsk, Chaikovski las acompañó hasta el portazgo central en la carretera de Moscú. Modest ofrece una larga e incluso patética descripción de la escena posterior, en la cual, tras haber derramado copiosas lágrimas y haber sido arrancado a la fuerza de los brazos maternos, el pobre muchacho se lanzó tras el carruaje gritando desesperadamente y tratando de agarrar el estribo, los guardabarros, cualquier

cosa, con la vana esperanza de detenerlo[13]. Se trata de uno de los episodios más popularizados por los biógrafos. En todo caso, sea cual sea la opinión que se tenga de la retórica y el dramatismo de Modest, debió dejar una poderosa impresión en la psique del compositor. Modest insiste en que, «durante toda su vida, Piotr Ilich no pudo hablar de este momento sin experimentar un estremecimiento de horror»[14].

Esto viene corroborado por la espontánea y conmovedora sensación de angustia que impregnaba las cartas que el joven y solitario Piotr escribió a sus padres hasta su reencuentro, cuando Ilia renunció a su puesto en Alapaevsk. Estas misivas infantiles destacan por su inusual profusión de tiernos diminutivos, intensas muestras de cariño y emotivas expresiones de anhelo. Por ejemplo: «Queridos y maravillosos *papasha* y *mamasha.* Beso vuestras manitas, vuestros piececitos y vuestro cuerpo entero con cariño, queridos míos [...]. Beso vuestras manitas un millón de veces y os bendigo» (23 de noviembre); «Adiós, mi querida *mamasha,* mi ángel consolador, en fin, mi hermosa *mamasha*» (1 de febrero de 1851); «Sé que esto os hará llorar, yo también he llorado, pero las lágrimas no ayudan, mis hermosos ángeles» (5 de marzo de 1851)[15]. Y así continúa sin parar: lágrimas y más lágrimas, unidas a incesantes (aunque a menudo inútiles) peticiones, e incluso ruegos, para que se le permitera volver a ver a su madre y a su padre lo antes posible.

El efecto general que produce la lectura de estas cartas es extraordinario. La forma misma de estos desahogos sentimentales y apasionados no puede explicarse únicamente invocando el espíritu de la época (aunque se deja sentir la influencia del entorno social en el que se movía la familia del muchacho, y, en particular, del léxico favorito de su padre) o la tierna edad de su autor. En este caso podríamos estar de acuerdo con Modest en que su adolescente autor «no dosifica las expresiones de ternura y los dictámenes favorables; al contrario, recurre a ellos con harta frecuencia, pero siempre de tal modo que no se puede dudar de su sinceridad: es obvio que las cartas están dictadas no sólo por su mente, sino también por su corazón»[16]. Es decir, incluso en su correspondencia infantil, lógicamente candorosa y abundante en clichés, ya se aprecian ciertos rasgos psicológicos propios de la personalidad del futuro compositor: una propensión al apego apasionado y una tendencia al exceso emocional. Estas cualidades pueden ser calificadas, según el temperamento de cada cual, de románticas o de sentimentaloides, y, en consecuencia, alabadas o condenadas, pero es importante destacar su naturalidad. No hay en su tono el menor rastro de insinceridad, a pesar de aquella confesión posterior en su diario de que «aparentaba» en sus cartas. Esto apunta a que, al menos mientras escribía una carta, y fuese cual fuese su actitud posterior, Chaikovski experimentaba realmente aquello sobre lo que escribía, y que, si deseaba llorar o, por el contrario, expresar su alegría por algo, podía compartirlo con sus corresponsales íntimos con pasmosa facilidad. Esta cualidad es evidentemente responsable de la cautivadora franqueza de sus cartas posteriores, no sólo a aquellos parientes con los que tenía plena confianza, en especial Anatoli y Modest, sino hasta cierto punto también a la señora von Meck, con la cual, a pesar de la extrema delicadeza y el enorme tacto que exigía la peculiar relación entre ambos, sentiría una fuerte afinidad espiritual.

Durante el tiempo en que asistió a la clase preparatoria, Piotr estuvo al principio bajo la supervisión e incluso la tutela de un amigo de su padre, Modest Vakar, y más tarde del hermano de este, Platon, un antiguo graduado de la Escuela de Jurisprudencia. De hecho, es probable que el niño fuera enviado a esa institución por recomendación de Platon Vakar[17]. Sucedió entonces una tragedia –de nuevo, la primera de este tipo en la vida del muchacho–: el hijo menor de Modest Vakar, Nikolái, de cinco años, a quien al parecer Chaikovski adoraba (en una carta a sus padres se refería a él como «simplemente un pequeño ángel»[18]), cayó víctima de la epidemia de escarlatina y murió. Peor aún, la epidemia hizo estragos en la clase a la que asistía Piotr y, aunque él no se vio afectado, llegó a creer, o le hicieron creer, que se había contagiado[19]. El miedo a la muerte del Chaikovski adulto, que con tanta frecuencia se manifiesta en su correspondencia, lo relaciona Modest, quizá no del todo sin razón, con esta calamidad: «Hay que ser consciente de la forma en que, a lo largo de toda su vida, Piotr Ilich reaccionaría ante la muerte no sólo de familiares y conocidos, sino incluso de perfectos desconocidos, especialmente si eran jóvenes, para imaginar el terrible y doloroso efecto que aquel incidente tuvo en él»[20].

Sin embargo, sería erróneo suponer que el estado de ánimo del futuro compositor era siempre triste o sensiblero durante sus años en la clase preparatoria. Ciertamente, no era reacio a divertirse e incluso a gastar bromas. En una carta a sus padres, describe cómo había tocado una polca humorística al piano mientras los demás alumnos bailaban, haciendo tanto ruido que provocaron el enfado de un instructor que había prohibido bailar a esas horas. El instructor, Joseph Berrard, que enseñaba tanto literatura como lengua francesa, era su profesor favorito, ya que poseía, en palabras del muchacho, una «bondad absolutamente angelical»[21], y fue en parte gracias a su influencia que aquel niño de diez años empezó a escribir de nuevo versos en francés, como había hecho anteriormente cuando estaba con Fanny[22].

Piotr asistió junto con sus compañeros a un baile en la Asamblea de Nobles, donde vio por primera vez al emperador Nicolás I, sin poder sospechar, por supuesto, que su nieto Alejandro III se convertiría en uno de sus grandes admiradores. En este baile danzó y participó en un sorteo en el que ganó un soldado de juguete con tricornio y un borrador de marfil[23]. Finalmente, para gran satisfacción y deleite de Piotr, en septiembre su padre llegó a la capital desde Alapaevsk para una corta estancia, probablemente para buscar un mejor empleo debido al incipiente conflicto con sus superiores. Poco después, como sabemos, dimitiría del cargo de director de la siderúrgica de Alapaevsk. El resultado fue que la familia se trasladó a la capital en mayo de 1852, cumpliéndose de ese modo las más fervientes plegarias del muchacho. La presión económica debió de ser considerable en aquella época, pues a menudo cambiaron de domicilio y de vez en cuando tuvieron que vivir en la casa de algunos parientes. Finalmente, Ilia Chaikovski pudo alquilar un apartamento para la familia no muy lejos de la Escuela de Jurisprudencia.

En mayo, Piotr superó con éxito el examen de acceso oficial a dicha escuela y fue admitido en el curso inferior. Se sentía feliz de reunirse por fin con sus padres y hermanos. Sus dos primas, Lidia y Anna, también permanecerían con ellos durante algún tiempo. Aunque Anna (de apellido de casada Merkling) era diez

años mayor que Piotr, ella y su joven primo se hicieron rápidamente amigos y siempre estarían muy unidos.

Dado el intenso apego del niño a su madre, la repentina muerte de esta, el 13 de junio de 1854, supuso para él, como no podía ser de otra forma, una tragedia y una conmoción indescriptibles. Veinticinco años más tarde, en el aniversario de su muerte, Chaikovski confesaría en una carta a la señora von Meck que «fue el primer sufrimiento profundo que experimenté en mi vida. Esta muerte tuvo una enorme influencia en mi propio destino y en el de toda mi familia. Murió en la flor de la vida, de forma totalmente inesperada, a causa del cólera que se complicó con otra dolencia. Cada minuto de ese horrible día está grabado en mi memoria como si hubiera ocurrido ayer»[24].

El hermano menor del compositor, Ippolit, rememoró que, durante la enfermedad de su madre, los niños fueron llevados a casa de su tía Elizaveta Shobert: «Cuando estaba claro que la muerte se acercaba, vino alguien, no recuerdo quién, de nuestra casa <…> y discutió con los otros adultos a cuál o cuáles de los niños debían llevar para recibir la bendición final de mamá. Recuerdo que a Sasha y a Piotr se les permitió ir <…>. Mi hermano mayor Kolia <…> los dos pequeños [Modest y Anatoli] y yo tuvimos que quedarnos. Al ver lo triste que estaba Kolia, yo también me sentí fatal. Y, con la ropa que llevaba puesta (mi gorra había sido escondida a propósito por los mayores), salí a toda velocidad de la casa y corrí sin parar todo el camino desde la isla Vasilievski <…>. Finalmente llegué ante la puerta de nuestra casa justo en el momento en que Petia y Sasha <…> creo que salían, y me dijeron que todo había terminado»[25].

No es difícil imaginar la turbación interior que vivió el joven Piotr durante los meses siguientes, ya que hasta más de dos años después, en agosto de 1856, no se sentiría capaz de informar sobre la muerte de su madre a su querida Fanny Dürbach: «Por último, debo contarte una terrible desgracia que sucedió hace dos años y medio. Cuatro meses después de la partida de Zina [Zinaida], mamá enfermó repentinamente de cólera. El pronóstico era grave, pero, gracias a los incesantes esfuerzos de los médicos, pareció experimentar una cierta recuperación, aunque no por mucho tiempo, pues al cabo de tres o cuatro días de aparente mejoría murió, sin haber tenido tiempo de despedirse de los que la rodeaban. Aunque estaba demasiado débil para hablar con claridad, consiguió hacernos entender que deseaba recibir la última comunión, y el sacerdote llegó con los santos sacramentos justo a tiempo, pues, nada más comulgar, entregó su alma a Dios»[26].

Más de dos décadas después, el 23 de noviembre/5 de diciembre de 1877, escribió a Nadezhda von Meck: «A pesar de la poderosa fuerza de mis *conviccio nes* [sobre la inexistencia de una vida eterna después de la muerte], nunca lograré reconciliarme con la idea de que mi madre, una persona maravillosa a quien yo tanto quería, se haya ido para siempre y de que jamás tendré la oportunidad de decirle que, tras veintitrés años de separación, la sigo queriendo tanto como entonces»[27].

Parece obvio que, para Chaikovski, la experiencia de la muerte de la persona a la que tal vez se sentía más unido en aquel momento no podía dejar de tener consecuencias psicológicas. Conservó hasta el final una imagen idealizada de su

madre, imagen que ejerció una poderosa influencia emocional que halló su expresión en el anhelo del ideal que distingue sus mejores obras musicales. Los felices años de la infancia pasados en Votkinsk llenaron su imaginación de ideas de un «paraíso perdido» y le dieron fuerza para resistir creativamente la injerencia de la dura realidad, dando lugar así, de forma inconsciente todavía, a ese «temor y temblor» que posteriormente dotaría a su arte de un significado existencial.

El día en que enterraron a su esposa, Ilia Chaikovski cayó también enfermo de cólera y durante días se debatió entre la vida y la muerte. Cuando por fin se recuperó, se encontró solo y mal preparado para ocuparse del hogar familiar. Aunque los hijos mayores estaban en un internado –Piotr en la Escuela de Jurisprudencia, Ippolit en el Cuerpo de Cadetes de la Armada y Alexandra en el Instituto Smolni–, Ilia aún tenía que cuidar de los gemelos de cuatro años, Anatoli y Modest. Afortunadamente, su hermano mayor, el general de división retirado Piotr Chaikovski, acababa de trasladarse a San Petersburgo desde Moscú e invitó a Ilia y a su familia a instalarse en su gran vivienda. El general era un veterano de muchas batallas y se le consideraba un gran excéntrico. Con sus cinco hijas, tres hijos y la incorporación de la familia de Ilia, el apartamento estaba abarrotado y en permanente agitación. No es de extrañar que en menos de un año Ilia optara por mudarse e instalarse en un barrio cercano al Instituto de Minería y al Cuerpo de Cadetes de la Armada, donde estudiaban y vivían Nikolái e Ippolit, respectivamente. Por su parte, Alexandra, que por en- tonces tenía catorce años, abandonó el Instituto Smolni sin haberse graduado y regresó al hogar familiar para ayudar a su padre en las tareas domésticas y en el cuidado de los gemelos.

En 1852, Piotr Chaikovski ingresó en la Escuela Imperial de Jurisprudencia de San Petersburgo. La literatura biográfica en torno al compositor no aporta mucha información sobre los nueve años que pasó en el internado. Hasta hace poco, la única fuente directa de la que disponían los estudiosos era el material incluido en un breve capítulo de la biografía de Modest, donde deliberadamente se omitían algunos hechos importantes.

Esta escasez de información se debe a varias razones. En primer lugar, los años que Chaikovski pasó en la escuela apenas están documentados en términos de correspondencia o entradas de diario. De hecho, prácticamente no se conservan cartas de este periodo, y un diario personal titulado «Todo», que probablemente cubría estos años de formación, fue quemado accidentalmente por el propio Chaikovski en 1866[28]. En segundo lugar, y según la opinión de muchos biógrafos, fue precisamente en la Escuela de Jurisprudencia donde el adolescente Chaikovski descubrió y tuvo las primeras experiencias con la homosexualidad, tanto la suya propia como la de otros. Esta es la razón por la cual en la Unión Soviética se prohibió terminantemente la investigación de este periodo de la vida del compositor. Algunos materiales relativos a esta cuestión, como veremos, continúan sin ser publicados en su totalidad.

Cabría esperar que los recuerdos de sus compañeros de clase sirvieran como fuente de información fiable, pero las memorias que se conservan son pobres de contenido, contradictorias, incompletas y, en general, apologéticas. Tampoco hay que olvidar que también ellas pasaron por las manos de Modest, que editó

selectivamente estos documentos para hacerlos encajar en el enfoque general de su libro. En las décadas que siguieron al colapso de la Unión Soviética, y hasta hace muy poco, fue posible consultar diversos documentos que hasta entonces no habían estado disponibles para el uso académico. Esto nos ha permitido rastrear la vida del adolescente Chaikovski durante su estancia en la Escuela de Jurisprudencia de manera más objetivamente verificable, tanto desde el punto de vista psicológico como en lo tocante a las circunstancias externas.

No obstante, con anterioridad se habían publicado algunas informaciones relevantes, aunque no atrajeron el interés de los estudiosos. Las memorias de Vladimir Taneyev, tituladas *Infancia y escuela*, fueron escritas en la década de 1870, pero no se publicaron hasta 1959[29], y entonces probablemente a causa de la ideología socialista del autor. Vladimir Taneyev era el hermano mayor del destacado compositor Serguéi Taneyev y tenía la misma edad que Chaikovski, aunque entró en la escuela dos años después. En sus memorias ofrece una descripción detallada, aunque muy subjetiva, de la vida en ella y sus costumbres.

El autor era, al parecer, un hombre extraño y a la vez simpático. El poeta Andréi Biely lo recordaba, por un lado, como un individuo de «opiniones impecablemente izquierdistas», un discípulo de Fourier y Karl Marx (con quien Taneyev había llegado a cartearse), y, por otro, como «un personaje afectado, excéntrico y medio chiflado»[30]. Curiosamente, Taneyev tenía «una opinión extremadamente baja» de la obra como compositor de su propio hermano y sostenía que «no hay nada más estúpido que un músico»[31]. Después de trabajar durante un tiempo como abogado, Taneyev se jubiló anticipadamente y a partir de la década de 1880 vivió principalmente en la finca que poseía en Demianovo, cerca de Klin, no muy lejos de donde Chaikovski tendría su principal lugar de residencia en sus últimos años. A juzgar por los diarios del compositor, Chaikovski no sentía ninguna simpatía por él. Así, el 13 de febrero de 1886 anotó: «El calor era insoportable y, para colmo de males, estaba el insufrible V. I. Taneyev»; y en otra anotación realizada ese mismo año, el 28 de noviembre de 1886, leemos: «En la cena estuve a punto de tener una gresca con ese imbécil de V[ladimir] T[aneyev]. No soporto la pendenciera estupidez de ese plumífero. Pero él, por supuesto, se imagina que es muy inteligente y original»[32]. Es probable que Taneyev, por su parte, percibiera la hostilidad apenas disimulada de Chaikovski y que la antipatía fuera mutua. Esto explicaría el hecho sorprendente de que el compositor brille por su ausencia en las memorias de Taneyev; tan sólo lo menciona una vez, mientras que dedica varias páginas a otros compañeros de clase, como Maslov, Apujtin y Shadurski.

En todo caso, en sus memorias Taneyev emerge de hecho como un personaje engreído y farisaico, extremada y retóricamente crítico con todo y con casi todos, circunstancia que apunta con fuerza a que su narración es con frecuencia sesgada. Los recuerdos de Taneyev son interesantes y valiosos para nosotros no tanto por los juicios que emite sobre las personas, cuanto por su exhaustiva descripción de la vida cotidiana dentro de la escuela.

La Escuela Imperial de Jurisprudencia, cuyas ventanas abovedadas se aso- man al Jardín de Verano de San Petersburgo desde el otro lado del río Fon- tanka, fue fundada en 1835 por el príncipe Piotr de Oldemburgo con el propósito de convertir a los jóvenes de la alta sociedad rusa en funcionarios de alto nivel, así

como para generar un suministro de agentes judiciales cualificados, que serían reclutados de los estratos inferiores y medios de la nobleza. Hasta entonces, la profesión jurídica se consideraba el dominio de los *raznochintsv*, los intelectuales «sin clase». La escuela tuvo éxito y la nueva institución pronto adquirió una gran reputación, al principio incluso con un cierto aire de indómito liberalismo, aunque este acabaría siendo sofocado. La gente llegó a ver en el tricornio de un estudiante de la Escuela de Jurisprudencia el mismo símbolo de la alta sociedad que en el cuello rojo de un alumno del Liceo o en la casaca de un paje imperial[33]. Se trataba de un internado para chicos de doce a diecisiete años. El plan de estudios contemplaba siete años de estudio y ofrecía una combinación única de educación secundaria y superior, con énfasis en la formación profesional en derecho. La graduación de la escuela aseguraba a sus alumnos un puesto de privilegio en el escalafón de la administración pública.

Un muchacho que había completado la clase preparatoria de dos años y ha- bía superado el examen oficial de ingreso a la escuela era admitido en el llamado grado inferior, de séptimo a cuarto curso (en orden ascendente de antigüedad). Durante estos cuatro primeros años, los alumnos seguían un plan de estudios secundario general, equivalente al impartido en cualquier escuela secundaria, que incluía física, historia natural, matemáticas, geografía, idiomas y literatura. Una vez superado el cuarto curso, el alumno pasaba al grado superior, es decir, al tercer, segundo y primer curso, donde durante los tres años restantes se concentraba en materias jurídicas especiales, como derecho comparado, derecho romano, legislación estatal, derecho civil y penal, legislación financiera y policial, medicina forense y jurisprudencia. El primer curso era la clase superior de la escuela, la de los alumnos del último año. Dentro de este internado sometido a un estricto control, los grupos de alumnos menores y mayores vivían su vida de modo independiente, cada grupo en sus propios dormitorios y su propio gran vestíbulo, que conducía directamente a las aulas. Los vestíbulos estaban separados por enormes puertas. Los estudiantes menores y mayores se mantenían cuidadosamente segregados, a pesar del uso común del comedor y el patio. El curso juvenil tenía programadas todas sus actividades una hora antes que el de los mayores, incluidos el desayuno, la cena y el recreo. La escuela la presidía un director que gozaba de un poder prácticamente ilimitado. Dos inspectores y doce tutores velaban por el cumplimiento de las normas establecidas por el director. Cada nuevo grupo de alumnos era confiado a un tutor específico, que lo dirigía hasta el último año. El principio rector de la administración de la escuela era, como dijo un funcionario, educar a las nuevas generaciones «en el espíritu del amor cristiano y la devoción al zar y a la patria», así como formar a los jóvenes para el «trabajo metódico y sistemático»[34]. No es casualidad que el lema de la escuela, inscrito en la insignia que cada alumno debía llevar prendida a su uniforme, fuera la exhortación *Respice finem* («No olvides el objetivo final»). Asimismo, la máxima que debían seguir en la vida era *Honeste vivere, neminem laedere, sum cuique tribuere* («Vivir honestamente, no perjudicar a nadie y dar a cada cual lo que le corresponde»), es decir, luchar por el ideal y no hacer concesiones.

Cuando Chaikovski ingresó en la Escuela de Jurisprudencia, el *ethos* disciplinario de la institución era casi equivalente al de una academia militar. Sin

embargo, tan sólo unos años antes sus alumnos habían disfrutado de un ambiente mucho menos rígido que el de la mayoría de las escuelas imperiales de elite. Su fundador, el príncipe Piotr de Oldemburgo, los invitaba a menudo a su palacio y los trataba como miembros de su propia familia, permitiéndoles incluso asistir a sus veladas musicales y conciertos. El primer director de la escuela, Semion Poschman, un hombre autoritario pero de buen corazón, también celebraba reuniones en su casa, a las que los alumnos acudían para conversar y bailar, a menudo con sus padres y familiares. Este ambiente liberal prevaleció en la Escuela de Jurisprudencia hasta 1849, cuando Nicolás I introdujo una estricta disciplina militar en todo el sistema educativo imperial como reacción a las ideas revolucionarias que por entonces empezaban a llegar a Rusia procedentes de Europa. Pese a que la situación se suavizó ligeramente tras la muerte de Nicolás en 1855, el anterior espíritu de relativa libertad nunca se restableció del todo.

Tras las revoluciones europeas de 1848, las mentes de muchos jóvenes de toda Rusia bullían literalmente con todo tipo de nuevas ideas. Esto, a su vez, provocó que las autoridades respondieran con una serie de medidas represivas. La Escuela de Jurisprudencia no fue una excepción en este sentido: su director fue despedido y sustituido por alguien con credenciales más autoritarias.

Para el joven Chaikovski debió de resultar ciertamente difícil, sobre todo al principio, acostumbrarse a la rígida agenda diaria establecida para los estudiantes. Con siete horas de clase seis días a la semana, más dos o tres horas de tareas obligatorias y otras dos o tres asignadas para las comidas y la asistencia a los servicios religiosos, disponían de muy poco tiempo para relajarse y realizar actividades no académicas. Sólo los domingos y los días festivos suponían un cierto alivio en esta existencia fuertemente reglamentada, que hacía hincapié en principios como la honradez y el honor, el respeto a la autoridad y el cumplimiento del deber, así como en el rechazo de cualquier «comportamiento inmoral».

Konstantin Arseniev, que estaba cuatro cursos por encima de Chaikovski, señaló en sus recuerdos que «los principales recursos para influir en los estudiantes eran las amenazas, la violencia verbal y los gritos»[35]. Por regla general, sólo los alumnos del curso inferior eran sometidos a castigos corporales, cuya forma más extrema era la flagelación en público, a veces llevada a cabo en presencia de los alumnos tanto del grado inferior como del superior. Estos lamentables espectáculos se hicieron más frecuentes durante los años de estancia de Chaikovski en la escuela, tras el nombramiento del general de división Alexander Yazikov como director en enero de 1850. Yazikov había sido jefe de policía en la ciudad de Riga y estaba convencido de que estos castigos ayudaban a disciplinar a los alumnos más jóvenes. Fue bajo la dirección de Yazikov cuando se introdujeron los ejercicios de marcha, de modo que cada día comenzaba con redoble de tambores. Decidido a eliminar cualquier signo de subversión, Yazikov desató una verdadera campaña de terror contra los alumnos. Vladimir Taneyev hablaba sin duda en nombre de todos ellos cuando ofreció en sus memorias el siguiente retrato, tal vez algo caricaturesco, de Yazikov: «El director era un hombre calvo y bastante alto. Era incapaz de quedarse quieto en el mismo sitio ni siquiera un minuto; se agitaba sin cesar, moviendo la cabeza, sacudiendo brazos y pies, y ejecutando toda clase de extraños pasos y piruetas, como si estuviera

participando todo el tiempo en un ballet [...]. Su aspecto era siempre airado, furibundo y feroz. Tenía una forma horripilante de poner en blanco sus enormes ojos. Gritaba con una voz terriblemente violenta y antinatural. Vigilaba todo el tiempo, espiando, merodeando con sus silenciosas botas de ante sin tacón, apareciendo de repente cuando menos se le esperaba. En cuanto veía a alguien con la camisa desabrochada, o con el pelo largo, o con un cigarri- llo, o con un pedazo de pastel que no procedía del comedor escolar, o con un libro prohibido, se abalanzaba súbitamente sobre su presa como un tigre o una pantera, de un solo salto, con los brazos extendidos [...]. Lo peor eran sus ojos, enormes y saltones como los de un buey, estúpidamente malévolos. Los clavaba en la persona con la que hablaba buscando siempre estremecer e infundir miedo»[36]. Se reclutaron oficiales del ejército como tutores y se estableció el nuevo cargo de «inspector de alumnos», cuya función, según los muchachos, era «recorrer la escuela observando, prendiendo, castigando y azotando»[37]. El primer inspector fue el coronel Alexander Rutenberg, quien, como recordaba Taneyev muchos años después, era «un hombre alto y delgado de furiosa y salvaje expresión. [...] En ese terrible rostro jamás se dibujaba una señal de afecto, de indulgencia o de piedad, ningún sentimiento amable hacia los estudiantes o hacia cualquier otra persona. Su forma de andar bastaba para inspirar miedo e incluso terror. Daba un gran paso, apoyaba el pie con fuerza en el suelo y lo deslizaba un poco hacia delante, rozando el suelo con la tintineante espuela. El crujido de esas botas y el sonido de esas espuelas me sacaban de quicio. Todavía no he podido quitármelos de la cabeza»[38].

Los años que Chaikovski pasó en la Escuela de Jurisprudencia coincidieron con el apogeo del «terror yazikoviano». Modest nos cuenta que, en cierta ocasión, su hermano se vio obligado a presenciar «el castigo público de uno de sus camaradas», siendo la víctima en este caso Fiódor Maslov, «un compañero de clase al que tenía mucho afecto»[39]. No es difícil imaginar lo doloroso que debió ser el espectáculo para el sensible e impresionable muchacho de trece años, pese a que él mismo nunca experimentó castigo alguno de este tipo durante su estancia en la escuela. Su compañero de clase Ivan Turchaninov escribió que «Chaikovski poseía un don especial que lo diferenciaba de los demás muchachos y le hacía ganarse el corazón de la gente. La amabilidad, la gentileza, la receptividad y una suerte de despreocupación con respecto a sí mismo fueron desde muy pronto rasgos distintivos de su carácter. Incluso el severo y brutal Rutenberg mostraba una especial simpatía por él»[40].

A mediados de la década de 1850, la «campaña de terror» en la Escuela de Jurisprudencia comenzó a remitir. El «salvaje» Rutenberg falleció en 1855 y fue sucedido por Ivan Alopeus, un antiguo capitán de artillería descrito como el más amable y gentil de los tutores. Antes de su nombramiento como inspector de alumnos, Alopeus había estado a cargo de la clase de Chaikovski y había desarrollado un sincero afecto por el atractivo y musicalmente dotado adolescente, con quien utilizaba apodos cariñosos, como solía hacer con sus alumnos favoritos. Según Modest, el compositor «siempre conservó de él los más afectuosos y cálidos recuerdos»[41]. Tras el ascenso de Alopeus al cargo de inspector, el barón Edouard Prosper Gaillard de Baccarat asumió las funciones de tutor de la clase de Chaikovski. Baccarat era aficionado al espiritismo y sus clases

eran al parecer un desastre. «Poco a poco fuimos olvidando todo el francés que habíamos aprendido en casa», observó Taneyev. «Pero los exámenes no fueron un problema. Baccarat gozaba de la confianza y la estima de la dirección de la escuela, y a nadie se le ocurrió desenmascarar la impostura»[42].

Taneyev también describe con detalle cómo se falsificaban los exámenes mediante la connivencia entre profesores y alumnos. La brecha entre el fingimiento y la realidad era a menudo muy grande y llegaba incluso a afectar a las minucias de la rutina diaria, especialmente a la interrelación entre profesores y alumnos. Detrás de la espléndida fachada de orden y disciplina de la escuela se escondía un caos moral y conductual que a veces rozaba la anarquía y que las autoridades de la escuela no conseguían suprimir y a menudo preferían ignorar. Como recordaba en años posteriores otro graduado de la escuela, Konstantin Arseniev, «la vida de los estudiantes en el internado, tanto en el pasado como durante nuestra época allí, era impermeable a cualquier influencia directa por parte de la administración. Las autoridades sólo se preocupaban de imponer el cumplimiento de ciertas normas externas y la observancia de un determinado orden externo»[43].

En consecuencia, los alumnos se hallaban en gran medida abandonados a su suerte, y a menudo se veían envueltos en peleas y en todo tipo conflictos, de los que los tutores no se daban cuenta o simplemente hacían la vista gorda. Taneyev habla con mucha franqueza sobre este tema: «La fuerza bruta gobernaba sin control. Los fuertes trataban a los débiles con la misma violencia que las autoridades empleaban contra los estudiantes [...]. Los veteranos acosaban a los novatos, burlándose de ellos y golpeándolos [...]. [Ellos] miraban a los menores con arrogancia, mientras que estos miraban a los mayores con temor»[44]. Nada de esto era excepcional en lo relativo a las instituciones educativas de la época, y no sólo en Rusia (basta con recordar la práctica británica del *fagging* [novatadas]), pero tales experiencias debieron de incidir dolorosamente en la ya de por sí aguda sensibilidad del joven Piotr. Los muchachos sin supervisión son propensos a un sadismo insensato, que a veces puede desembocar en una gran crueldad. Esto sucede de forma especial en grupos segregados sexualmente, como el ejército o los internados, e incluso en cualquier escuela para estudiantes de un único sexo. La psique del adolescente tiende a considerar a cualquier individuo que sea notablemente diferente de su grupo de compañeros en términos de actitud, carácter o apariencia, como un extraño que desafía a su entorno y, por lo tanto, merecedor de censura e incluso de castigo. La clase de Chaikovski adquirió una insólita y dudosa reputación en los anales de la escuela –a pesar de que entre sus alumnos se encontraban Vladimir Gerard, que años después fundaría una sociedad para la prevención del maltrato infantil, el poeta Alexei Apujtin, conocido por su carácter humanitario, y el propio compositor, siempre propenso a la compasión– en la práctica de lo que se llamaba «la cacería». Taneyev la describe como un acoso continuado, «burlas constantes, apodos vejatorios, empujones, pellizcos, puñetazos, etc.», dirigido contra dos de sus compañeros de clase. Según Taneyev, los pobres muchachos «se hallaban en un permanente estado de ansiedad» y «debieron quedar psicológicamente mermados para el resto de sus vidas»[45].

Modest Chaikovski recordaba que, durante su propia su estancia en la escuela,

existían una serie de «reglas no escritas, no del todo obligatorias, pero que hacían acreedores de una gran estima por parte de la mayoría a quienes las observaban»; reglas como «fumar es de hombres», «emborracharse es aún más de hombres», «presumir de aventuras con mujerzuelas es más de hombres si cabe», «contraer una enfermedad venérea es halagador e infunde respeto»[46].

Uno de los males más insidiosos desde el punto de vista de las autoridades escolares era fumar. Estaba estrictamente prohibido para los más jóvenes, pero se toleraba hasta cierto punto en el grado superior. Konstantin Arseniev observa que, si el primer y fundamental requisito de la escuela era la obediencia a los superiores «sin objeciones ni discusiones», el siguiente en importancia era la prohibición de fumar. Subraya que «la mayor parte de los "escándalos" eran consecuencia directa del consumo de tabaco, que, sin embargo, seguía produciéndose». Los alumnos «fumaban en las aulas, en los dormitorios, en las escaleras, en las "salas de debates libres" [los lavabos]; no sólo lo hacían los más audaces y temerarios, sino también muchos de los alumnos de buen comportamiento. Daba la impresión de que el rigor de la prohibición no hacía más que espolear el deseo de violarla»[47]. Es probable que, en esta atmósfera de prohibiciones y clandestinidades, que ejerce una atracción tan poderosa sobre la psique adolescente, Chaikovski contrajera la insana adicción al tabaco que le acompañó hasta el final de su vida. Mucho tiempo después confesaría que en sus años escolares había encontrado placer en este hábito furtivo precisamente por el riesgo y la excitación que entrañaban.

También florecía el consumo de alcohol, de nuevo un vicio típico no tanto de esta institución en particular como de los adolescentes en general, y que puede explicarse por la necesidad que sienten de afirmarse e imitar a los adultos. Las borracheras de los estudiantes de la escuela, a los que sus compañeros de otras escuelas de la ciudad apodaban «luganos» (los colores de su uniforme, verde con ribetes amarillos, coincidían con los del omnipresente lugano euroasiático, un pequeño miembro de la familia de los pinzones), se convirtieron incluso en tema de una canción satírica que todavía es muy conocida en San Petersburgo, aunque muy pocos saben a qué se refiere:

> Lugano, lugano, ¿dónde has estado?
> En el Fontanka, bebiendo vodka.
> Me bebí un vaso, me bebí dos,
> y mi cabeza empezó a nadar[48].

Chaikovski confesó con franqueza su debilidad por la bebida en una entrada de su diario del 11 de julio de 1886. Aunque estaba de acuerdo en que «abusar del alcohol es perjudicial», se declaraba «absolutamente» incapaz de prescindir del «*veneno* alcohólico que tanto ataca el señor Miklujo-Maklái [etnógrafo ruso y firme defensor de la abstinencia]», y añadía en una nota llena de humor: «Esa persona de nombre tan raro se alegra enormemente de no conocer las delicias del vodka y otras bebidas alcohólicas. Pero ¡qué injusto es juzgar a los demás por uno mismo y prohibir a los otros lo que a uno mismo no le gusta! [...] En la primera fase de la embriaguez me invade una felicidad completa, y en ese estado comprendo infinitamente más que cuando estoy sin el veneno de

MiklujoMaklái!!!! Además, no he notado que mi salud sufra especialmente por ello. Pero, en fin: *Quod licet Jovi non licet bovi* [Lo que es lícito para Júpiter no es lícito para el buey]. Por el momento, sólo Dios sabe quién lleva razón, Maklái o yo»[49]. Como se desprende de los diarios del compositor y de las cartas a sus familiares, el alcohol desempeñó un papel destacado en su vida hasta el final, aunque la cantidad ingerida dependía, por supuesto, de las circunstancias. Era para él un medio de lidiar con las tensiones nerviosas y psicológicas, y con el tiempo se convirtió en un hábito, aunque nunca en una obsesión. Jamás fue un alcohólico en el verdadero sentido de la palabra.

Para determinar el impacto del entorno escolar en cualquier adolescente, es necesario considerar el carácter y los patrones de comportamiento inherentes al individuo. Taneyev, por ejemplo, se apartó deliberadamente de todo el *ethos* de la escuela y, como resultado, pasó la mayor parte de su tiempo allí en un orgulloso aislamiento. No es de extrañar, por lo tanto, que los hábitos y modelos de comportamiento de su grupo de compañeros tuvieran poca influencia en la formación de su personalidad. El caso del adolescente Chaikovski fue muy diferente. Encantador y muy popular entre sus compañeros de clase, además de dúctil por naturaleza, era incapaz de resistirse a la presión del grupo y normalmente seguía a la multitud, sin pensar en las consecuencias. Se sentía parte del grupo, y sus compañeros de clase determinaban en muchos aspectos su comportamiento.

No cabe duda de que el ambiente emocional de la escuela estaba cargado de erotismo, dado que los jóvenes tenían que enfrentarse a las pruebas de la transición a la pubertad permaneciendo casi exclusivamente entre los muros de la institución: como es bien sabido, la sexualidad adolescente conlleva una gran carga de confusión emocional. La estricta reglamentación de la vida escolar, con un fuerte énfasis en la disciplina, exigía que varones y hembras recibieran una enseñanza separada y les disuadía de buscar la compañía del otro sexo antes de llegar a la edad núbil. En general, la sociedad obstaculizaba activamente la armonización temprana del amor físico y emocional en la mente del adolescente. En las condiciones del internado, la imagen ideal de la mujer que los chicos solían traer de casa podía transformarse fácilmente en una actitud bastante cínica y condescendiente hacia el bello sexo (a menudo llamado también el «sexo débil»). Entre los alumnos, cualquier manifestación de emoción intensa con respecto a una mujer era considerada a menudo como poco masculina, provocando burlas y escarnio. En la Escuela de Jurisprudencia, esta circunstancia venía intensificada por parte de los mayores que ya habían experimentado relaciones sexuales con prostitutas o en «aventuras de verano» con siervas en las fincas de sus padres. Los más jóvenes escuchaban todo tipo de historias sobre este tema, a menudo aderezadas con detalles obscenos, que ellos se creían al pie de la letra, con independencia de su veracidad (por lo general cuestionable). En todo caso, para la mayoría de los estudiantes, debido a razones de diversa índole como la edad, la religión, la personalidad, la estética o la higiene, las relaciones heterosexuales solían ser imposibles durante los siete o nueve años que pasaban en la escuela, y debían posponerse hasta algún tiempo después de la graduación. Por este motivo, la mezcla de sensualidad y sensibilidad, tan aguda en la adolescencia, combinada con la notable ausencia de cualquier elemento femenino

dentro de los muros de la escuela, llevaba a los chicos a experimentar sexualmente entre ellos. Aquí también entraba en juego el comportamiento social común de los grupos sexualmente segregados, con pautas como las iniciaciones reales o simbólicas, la atracción mutua o unilateral, las relaciones de amor-odio y el contacto físico directo, desde los golpes hasta los abrazos. Además, en las condiciones de vida en común y falta de intimidad, la masturbación, tan extendida entre los adolescentes, pasaba inevitablemente de ser un «vicio solitario» a la manipulación mutua y, en consecuencia, se convertía en una actividad literalmente homosexual. También estaban las visitas a los baños comunes, que daban a los adolescentes la oportunidad de estudiar atentamente los cambios físicos que se producían en sus propios cuerpos y en los de sus compañeros, y de observar las diferencias en el desarrollo físico de cada uno[50].

En muchos casos, por supuesto, el impulso homoerótico no pasaba del flechazo vagamente amoroso de un chico por otro. Pero las relaciones entre los estudiantes abarcaban el arco expresivo completo, desde el enamoramiento apenas reconocido hasta la relación sexual indiferente y mecánica. Con su atractivo universalmente reconocido, el joven Chaikovski debía ser especialmente vulnerable a este tipo de presión física y psicológica. En breve veremos cómo pudo afectar a su vida emocional durante sus años escolares.

En la época en la que el futuro compositor llegó a la Escuela de Jurisprudencia, y a pesar de las estrictas prohibiciones, las autoridades de la institución habían llegado a considerar el libertinaje adolescente entre los alumnos como un mal inevitable e inextirpable, y, en consecuencia, dejaron de preocuparse por ello, a menos que amenazase con crear un escándalo público. Un suceso de ese tipo tuvo lugar en 1860, cuando un alumno de tercero, Vladimir Zubov, con ayuda de un compañero, violó a un muchacho más joven. El asunto permaneció oculto más allá del alumnado. Según Taneyev, él mismo se encargó de organizar un simulacro de juicio por parte de los alumnos de los tres cursos superiores, cuyo resultado, sorprendentemente, fue muy pobre. Se decidió por mayoría no informar a la dirección de la infracción y no pedir la expulsión del infractor, sino simplemente condenarlo al ostracismo[51]. Todo terminó con la marcha voluntaria de Zubov de la escuela debido a que una enfermedad le obligó a someterse a un largo tratamiento[52]. Esto demuestra a las claras, en primer lugar, una actitud notablemente relajada por parte de los futuros juristas hacia lo que constituía, de hecho, una conducta delictiva (al violador le permitieron mantener sus credenciales para el futuro servicio civil y a su cómplice le autorizaron a quedarse), y, en segundo lugar, la habilidad de la administración para encubrir cualquier posible escándalo a un coste mínimo. Las evidencias apuntan a un espíritu de abierto libertinaje entre los estudiantes y, en tal atmósfera, sin duda florecerían todas las formas de disipación sexual, como se muestra en un procaz himno escolar titulado «La canción de los juristas», que glorifica los placeres de la homosexualidad y que sobrevive en una edición extranjera no censurada de poesía pornográfica rusa[53].

Otra afición de los alumnos de la escuela, muy diferente de las anteriores, era el teatro. El Teatro Mijailovski de San Petersburgo, con su compañía francesa y un repertorio compuesto principalmente por comedias de salón, era especialmente popular. Modest señala que «los entretenimientos sociales más

importantes para Piotr Ilich eran el teatro, especialmente el francés, el ballet y la ópera italiana. Acudía con menos frecuencia a ver obras rusas...»[54]. Chaikovski nunca perdería el gusto por la estética del teatro francés. Apreciaba su elegancia y su peculiar sentido artístico, y en su madurez, durante sus numerosas visitas a París, jamás se perdería una sola producción que mereciera la pena[55]. Los alumnos de la escuela también frecuentaban la ópera italiana, que por aquella época exhibía en Rusia algunas de sus mejores piezas: *Otello* y *El barbero de Sevilla* de Rossini, *La sonnambula* y *Norma* de Bellini, *Traviata* y *Rigoletto* de Verdi, además de óperas de Mozart, Meyerbeer y otros, cantadas en italiano. Las espléndidas voces de las estrellas internacionales daban a las representaciones italianas un brillo y un encanto irresistibles. No es de extrañar, pues, que el joven Piotr, como muchos de sus compañeros, se enamorara de este arte y llegara a conocer bien su repertorio. «Del ballet le fascinaba sobre todo el elemento fantástico, y no le gustaban los ballets sin transformaciones y efectos aéreos», recuerda Modest. «Gracias a sus frecuentes visitas al ballet, Piotr adquirió una comprensión de la técnica de la danza y pudo apreciar el "*ballon*", la "*elévation*", la "punta firme" y otras sutilezas similares. Su bailarina preferida era [Amalia] Ferraris y el ballet que más le atraía, al igual que al resto del público, era *Giselle*, esa joya poética, musical y coreográfica»[56].

Sin embargo, la actividad musical de Chaikovski dentro de los muros de la escuela apenas se exhibió. Durante su primera década de existencia, la música había florecido en la institución y su fundador, el príncipe Piotr de Oldemburgo, un ilustre melómano, la había fomentado activamente entre los estudiantes. La escuela había tenido entre sus alumnos al compositor Alexander Serov y al crítico Vladimir Stasov. Pero en años posteriores, como observó un antiguo alumno, la música como tal se convirtió en «poco más que un "recoveco" en la vida de la Escuela de Jurisprudencia, en el cual la mayoría de los estudiantes no entraba nunca»[57]. Existen muy pocos datos acerca del papel que desempeñó la música bajo la dirección de Yazikov. No parece que Chaikovski recibiera clases de piano del antiguo profesor de música de la institución, Carl Carel, muy activo en años anteriores, pero sí estudió con su sucesor, Franz Becker, si bien las clases no fueron muy satisfactorias. Chaikovski sólo menciona una vez a este profesor en sus escritos, concretamente en la breve «Autobiografía» de 1889, donde dice lo siguiente: «Este último [Becker], sin embargo, prestó muy poca atención a un alumno que sólo hubiera necesitado un poco de estímulo para avanzar, por lo que no realicé progreso alguno»[58]. Mucho más estimulante para el futuro compositor fue cantar en el coro de la escuela bajo la dirección de Gavriil Lomakin. En una carta a la señora von Meck, más de veinticinco años después, Chaikovski recordaba aquella experiencia con evidente placer: «Durante mi época [en la escuela], el patriarca venía cada año a dirigir la liturgia del día de Santa Catalina. Desde el comienzo del curso académico ensayábamos para esa solemne ocasión; los coristas en mi tiempo eran muy buenos. De niño yo tenía una espléndida voz de tiple y durante varios años canté la voz superior en el trío que, en los servicios dirigidos por el obispo, cantan tres chicos en el altar al comienzo y al final de los mismos. La liturgia, sobre todo cuando oficiaba el pa- triarca, me causaba entonces (y en parte también ahora) la más profunda impresión poética»[59].

Así pues, la música en la escuela era poco más que alentada, y todo dependía del empeño y la inclinación personal de cada alumno, como suele ocurrir en todos los centros educativos de este tipo. El propio Chaikovski comentaría años después que, «durante los nueve años que pasé en la escuela, mi contacto con la música fue bastante limitado <…>. Y cuando volvía a casa en las vacaciones, tampoco allí encontraba un ambiente musical que pudiera beneficiar mi desarrollo musical. Al fin y al cabo, a nadie del colegio ni de mi familia se le había ocurrido ver en mí otra cosa que no fuera un futuro funcionario»[60]. Lo más probable es que nadie en aquella época adivinara en el joven Chaikovski lo que un día llegaría a ser. Vladimir Gerard, por ejemplo, confesó años más tarde a Modest: «Recuerdo muy bien que, después de los ensayos corales en el Salón Blanco, una vez que Lomakin se había marchado, Piotr Ilich se sentaba en el armonio e improvisaba sobre temas que le proponíamos (en su mayoría, por supuesto, de óperas de moda). Esto nos divertía, pero ciertamente no despertó en nosotros ninguna expectativa sobre su futura gloria»[61]. Fiódor Maslov recordaba que, «con respecto a la música, Chaikovski, por supuesto, destacaba sobre los demás, pero no encontró entre sus compañeros ninguna simpatía seria por su vocación. Simplemente les divertían las habilidades musicales que demostraba, como adivinar las teclas y tocar el piano con el teclado cubierto por una toalla, etc.»[62]. Otro antiguo alumno escribió que, a diferencia del poeta en ciernes Apujtin, «Chaikovski no recibió ningún estímulo por parte de la dirección ni gozó de atención especial por parte de sus compañeros»[63].

A lo largo de su vida, Chaikovski mostró muy poco aprecio por la Escuela de Jurisprudencia, que a punto estuvo de hacerle perder su verdadera vocación. Como recuerda un memorialista que le conoció bien: «Otra de las pequeñas excentricidades de Piotr Ilich era su reticencia a reunirse con sus antiguos compañeros de la Escuela de Jurisprudencia, donde se había sentido muy solo y abandonado»[64]. En julio de 1887, al subir a un tren con destino a Viena, Chaikovski se encontró con otro graduado de la escuela, el barón Vasili Wrangel, quien se mostró encantado de compartir su compañía durante el viaje. Sin embargo, el compositor consiguió engañarle y «huyó» a la primera oportunidad. El 16/28 de julio escribió a Modest desde Aquisgrán que la idea de tener que «conversar en términos familiares con alguien a quien no había visto desde 1859 y con el que no tengo nada en común, aparte de haber sido compañeros en la Escuela», le había resultado insoportable[65].

En 1885, con motivo del quincuagésimo aniversario de la escuela, Chai- kovski compuso un coro, «Canción de los juristas» (la música se ha perdido), y también una «Marcha de la jurisprudencia» en Re mayor. En una carta a la señora von Meck, fechada el 27 de septiembre de 1885, señalaba: «He compuesto para el jubileo de la escuela no una *cantata* [que era lo que le habían encargado los organizadores del evento], sino simplemente un coro para que lo canten los alumnos durante la celebración, e incluso yo mismo he tenido que escribir el texto»[66]. Unas semanas más tarde volvió a escribir a la señora von Meck, esta vez con evidente irritación: «Ahora, cuando apenas queda un mes para el jubileo, me piden que escriba algo más para la orquesta. Por un lado, escribir estas piezas me resulta extremadamente aburrido y desagradable, pero, por otro, negarme sería muy embarazoso. De modo que hoy, después de pasar mucho tiempo

sentado ante el papel pautado, [he compuesto] los temas para la *marcha* que finalmente he decidido escribir y arreglar»[67]. Y en una carta a su cuñada del 4 de noviembre se quejaba aún más abiertamente: «No puedo ne- garme y, a pesar de mi extrema repugnancia, llevo varios días sentado en el mismo sitio intentando sacar adelante esta marcha»[68]. Sin embargo, declinó rotundamente la invitación para asistir a los festejos, esgrimiendo como excusa la interpretación de sus obras. Así se lo comunicó a Vladimir Stasov en una carta del 27 de noviembre, en la que le confiaba que «para mí sería incómodo estar en Petersburgo en estos momentos, porque se están celebrando allí los festejos en honor de la escuela y no me apetece nada estar presente, aunque sólo sea porque van a interpretar una marcha que compuse a petición de los organizadores, y me resultaría una tortura escucharla»[69]. Ambas piezas fueron interpretadas en ausencia del autor el 5 de diciembre de 1885.

1A. Klimovitskii, «Peterburg Chaikovskogo», en *Peterburgskie stranitsy russkoi muzykalnoi kultury,* San Petersburgo, 2001, p. 8.

2*CA,* 1, p. 43.

3Aleksandr Poznanskii, *Chaikovskii v Peterburge,* San Petersburgo, 2011, p. 22.

4*ZC,* p. 48.

5*CA,* 1, pp. 44, 51, 58.

6*Ibid.,* p. 51, nota 3.

7*PSSL,* 5, p. 37.

8*Ibid.*

9L. Shestakova, «Moi vechera», *Ezhegodnik Imperatorskikh Teatrov: sezon 1892-1893* 2 (San Petersburgo, 1895), p. 121.

10Cf. *PSSL,* 5, p. 13.

11En cuanto al texto de la petición oficial de Alexandra para inscribir a Piotr en la clase preparatoria de la Escuela de Jurisprudencia, véase *NC,* pp. 305-308.

12*PSSL,* 5, p. 14.

13*CA,* 1, p. 53.

14*Ibid.*

15*PSSL,* 5, pp. 15-16, 20-24.

16*CA,* 1, pp. 59-60.

17*Ibid.,* p. 52.

18*PSSL,* 5, p. 13.

19La escarlatina suele contagiarse por inhalación, pero también puede propagarse por contacto con la piel.

20*CA,* 1, p. 54.

21*PSSL,* 5, p. 23.

22*Ibid.*

23*Ibid.,* p. 26.

24*PSSL,* 8, p. 255.

25I. I. Chaikovskii [«Vospominaniia»], THMA, B1.50; *PSSL,* 5, p. 58 (parcial).

26*PSSL,* 5, p. 58.

27*PSSL,* 6, p. 252.

28*ZC,* 1, pp. 407-408.

29V. I. Taneev, *Detstvo. Iunost'. Mysli o budushchem,* Moscú, 1959.

30Andrei Belyi, *Na rubezhe dvukh stoletii,* Moscú, 1989, p. 152.

31Taneev, *Detstvo. Iunost'. Mysli o budushchem,* cit., pp. 158-159.

32*DC,* pp. 36,114.

33Para un relato más detallado acerca de la fundación de la Escuela de Jurisprudencia, véase Allen A. Sinel, «The Socialization of the Russian Bureaucratic Elite, 1811-1917: Life at the Tsarskoe Selo Lyceum and the School of Jurisprudence», *Russian History* 3 (1976), pp. 1-31. Los lectores rusos también pueden remitirse a G. Siuzor, *Ko dniu 75letnego iubileia Imperatorskogo Uchilishcha pravovedeniia,* San Petersburgo, 1910; N. Pashennyi, *Imperatorskoe Uchilishche pravovedeniia i pravovedy v gody mira, voiny i smuty,* Madrid, 1967; E. A. Annenkova, *Imperatorskoe Uchilishche pravovedeniia,* San Petersburgo, 2006.

34V. I. Sobolevskii, *Imperatorskoe Uchilishche pravovedeniia v 1885-1910 godakh,* San Petersburgo, 1910, p. 38.

35K. K. Arsen'ev, «Vospominaniia ob Uchilishche pravovedeniia, 1849-1855», *Russkaia starina* 50 (1886), p. 200.

36V. I. Taneev, *Detstvo. Iunost'. Mysli o budushchem,* cit., pp. 156-158.

37*Ibid.,* p. 156.

38*Ibid.,* p. 168.

39*ZC,* 1, p. 87.

40*Ibid.,* p. 97.

41*Ibid.,* p. 89.

42Taneev, *Detstvo. Iunost'. Mysli o budushchem,* cit., p. 193.

43K. K. Arsen'ev, «Vospominaniia ob Uchilishche pravovedeniia, 1849-1855», cit., p. 200.

44Taneev, *Detstvo. Iunost'. Mysli o budushchem,* cit., pp. 165-166, nota.

45*Ibid.,* p. 330.

46*MCA,* pp. 41-42.

47K. K. Arsen'ev, «Vospominaniia ob Uchilishche pravovedeniia, 1849-1855», cit., p. 201.

48El propio Chaikovski compondría en 1876 una canción humorística, titulada «El lugano», basada en estos versos. En 1994 se colocó una pequeña estatua de un lugano en la estructura de uno de los puentes que conducen al Jardín de Verano de San Petersburgo, cerca del emplazamiento de la antigua Escuela de Jurisprudencia, y cuenta la leyenda que quien consiga lanzar una moneda para que caiga en el pedestal de la estatua sin que se precipite al río Fontanka, tendrá una racha de buena suerte. Esta ceremonia suele ir acompañada del canto de la canción «El lugano» (en ruso, «Chizhik»).

49*DC,* p. 211.

50Taneev, *Detstvo. Iunost'. Mysli o budushchem,* cit., p. 241.

51*Ibid.,* pp. 399-401. Para un análisis detallado del asunto, véase *TQM,* pp. 36-37.

52HASPb, fond 355, op. 1, f. 1235.

53*Eros russe: Russkii Erot ne dlia dam,* [Ginebra], 1879, p. 68.

54*ZC,* 1, p. 116.

55Para más detalles acerca de la pasión de Chaikovski por el teatro francés, véase G. I. Belonovich, «P. I. Chaikovskii i frantsuzskii dramaticheskii teatr», en *Teatr v zhizni i tvorchestve P. I. Chaikovskii,* Moscú, 1985.

56*ZC,* 1, p. 116.

57G. Siuzor, *Ko dniu 75letnego iubileia Imperatorskogo Uchilishcha pravovedeniia,* cit., p. 223.

58*PCA,* p. 523.

59*PSSL,* 8, p. 434.

60*PCA,* p. 523.

61 *VC* (1980), p. 27. *TTOE,* p. 16

62 *Ibid.,* p. 29.

63 G. Siuzor, *Ko dniu 75letnego iubileia Imperatorskogo Uchilishcha pravovedeniia,* cit., p. 225.

64 *VC* (1980), p. 108.

65 *PSSL,* 14, p. 147.

66 *PSSL,* 13, p. 160.

67 *Ibid.,* p. 181.

68 *Ibid.,* p. 187. Chaikovski dedicó su «Canción de los juristas» al fundador y primer director de la escuela, el príncipe Piotr de Oldemburgo. Los versos que escribió para este «cántico» están llenos del patetismo y la retórica de un leal súbdito de la corona que eran de rigor en tales ocasiones, aunque sin rastro de emoción sincera.

69 *PSSL,* 13, p. 206.

3. Amistades especiales

La ciencia moderna ha establecido que existe una fase homoerótica, consciente o inconsciente, en el desarrollo hacia la madurez sexual de prácticamente todo individuo del sexo masculino. Las experiencias de ese tipo pueden resultar un aspecto esencial en el desarrollo de la personalidad, pero de ninguna manera impulsan necesariamente a esta hacia la homosexualidad exclusiva o incluso sólo preferente[1]. En el extremo más bajo del espectro encontramos la práctica del libertinaje adolescente, que puede calificarse como un tipo de homosexualidad «situacional», es decir, aquella en la que los dos individuos se sienten impulsados a cometer un acto homosexual por circunstancias que parecen estar fuera de su control, como, por ejemplo, la imposibilidad de encontrar una forma de satisfacer los deseos físicos con una mujer. Como pone de manifiesto el ingente material transcultural, a lo largo de los siglos y hasta nuestros días, en el entorno exclusivamente masculino, ya sea un ejército, una prisión, un monasterio o una institución educativa cerrada como un internado, este fenómeno puede adoptar formas abominables, como la violación, el acoso sexual, el sadismo físico o psicológico, y vicios similares. En este contexto, se entiende que la homosexualidad se refiere a cualquier contacto psicofísico entre personas del mismo sexo que conduzca a la satisfacción del deseo sexual.

En el extremo superior del espectro de la ambivalencia sexual adolescente encontramos las «amistades especiales» que florecieron en la Escuela de Jurisprudencia. Por su propia naturaleza, tales relaciones son «preferenciales» más que «situacionales», saturadas emocionalmente y con un tinte erótico, en las que el factor determinante es un interés amoroso por un individuo específico, que puede ser asumido o no de forma consciente. La dimensión más importante de este estado emocional es la pasión romántica (a veces descrita como «adoración del héroe»), que no conduce necesariamente al acto sexual. De hecho, un adolescente enamorado de este modo suele ocultar con vergüenza sus sentimientos al objeto de su adoración, y con más fuerza aún a todos los que le rodean. Esta forma de romanticismo juvenil se retrata de forma conmovedora, por ejemplo, en la novela de Thomas Mann *Tonio Kröger*. También es descrita por Alexander Herzen, el activista político ruso del siglo XIX, que en sus famosas memorias *Pasado y pensamientos* recuerda cómo en su juventud experimentó toda la gama de la «amistad especial» adolescente con el futuro poeta y revolucionario Nikolái Ogarev: «No sé por qué concedemos una especie de monopolio al recuerdo del primer amor sobre el recuerdo de la amistad juvenil. La razón por la que el primer amor es tan fragante es que olvida la diferencia de sexos, que es una amistad apasionada. Por su parte, la amistad entre jóvenes tiene todo el ardor y el carácter del amor: la misma cohibición para hablar de los propios sentimientos, la misma falta de confianza en uno mismo, la devoción incondicional, la misma angustia atroz ante la separación y el mismo deseo celoso de exclusividad. Durante mucho tiempo amé a Nick, y lo amé apasionadamente, pero nunca pude decidirme a llamarlo mi “amigo” <…>. En todos los recuerdos de esa época, específicos y generales, él está ahí en primer plano con sus rasgos juveniles y su amor por mí»[2].

Incluso en los recuerdos de Vladimir Taneyev, quien por lo demás se revela fundamentalmente homófobo, podemos detectar indicios de una experiencia similar. Al llegar al último curso, Taneyev no pudo resistir por más tiempo la intensa atmósfera homoerótica y se encaprichó de un estudiante de la clase de Chaikovski, Fiódor Maslov, quien ya había llamado su atención en la clase preparatoria, cuando lo describía como «el más pequeño del grupo, pálido y delgado, al que todos tiraban de las orejas». Durante las vacaciones de Navidad de 1858, ambos jóvenes permanecieron en la escuela y su amistad se intensificó. El tono de Taneyev al describir a Maslov se acerca mucho a la pasión amorosa. «El chiquillo había crecido», escribe. «Tenía la misma edad que yo, pero ya estaba en el último año. Pálido, con grandes y pensativos ojos, delgado y bien proporcionado, me resultaba extraordinariamente hermoso <…>. No sólo me atraía su aspecto; todo el mundo afirmaba que era muy inteligente, y era esta cualidad la que yo apreciaba por encima de todas las demás». Para conquistar a Maslov, el frío, racional y arrogante Taneyev dio un paso sin precedentes: «Decidí ganarme como fuera la simpatía y la amistad de este joven por el que me sentía tan atraído [...]. Yo rara vez hablaba con los alumnos de las otras clases, e incluso con mis propios compañeros de clase hablaba muy poco. Jamás había entablado una conversación especialmente amistosa o íntima con nadie. Maslov era un completo desconocido para mí, pero hice un esfuerzo <…>. Enseguida nos hicimos amigos. Pasamos la Navidad juntos en la escuela»[3]. Taneyev no era popular en la escuela debido a su insufrible carácter y a su actitud prejuiciosa hacia todos los que le rodeaban, por lo que su amistad con Maslov fue atacada desde todos los frentes: «Los compañeros de Maslov [es decir, los de la clase de Chaikovski] trataron de provocar la enemistad entre nosotros. Empezaron a decirle que estaba bajo mi influencia. Aun así, seguimos siendo amigos, y esta amistad nunca se extinguió»[4]. Incluso después de que Maslov se graduara y dejara la escuela, siguieron en contacto.

«Maslov, que se había graduado el año anterior, trabajaba en el Senado y vivía en un pequeño apartamento en la plaza de San Isaac [...]. Fui a verle y, tras informar a la escuela de que había caído enfermo, me quedé en su casa hasta el final de las vacaciones de Navidad»[5]. La amistad entre ambos duraría toda la vida.

Fiódor Maslov también era amigo de Chaikovski, sobre todo durante los primeros cursos del grado inferior. Años después recordaría: «Cuando entramos en el séptimo curso, el mejor amigo de Piotr Ilich era Beliavski, pero pronto lo sustituyó por mí. Durante el segundo semestre del séptimo curso y el primero del sexto fuimos casi inseparables»[6]. Cabe señalar que el hermano menor de Taneyev, Serguéi, futuro compositor de renombre, también se convertiría más tarde en amigo íntimo tanto de la familia Maslov como de Chaikovski, que fue su profesor en el Conservatorio de Moscú. Chaikovski desarrolló un gran afecto por Serguéi Taneyev, pero ni siquiera esta circunstancia lograría suavizar la antipatía que sentía por su hermano mayor Vladimir.

Según todos los testimonios, el encanto natural de Chaikovski, un rasgo que aparece en todos y cada uno de los recuerdos de quienes le conocieron, aseguró rápidamente su popularidad en la Escuela de Jurisprudencia. Maslov subraya que «Chaikovski era el favorito no sólo de sus compañeros, sino también de la

dirección», y añade que «ningún otro alumno gozaba de una simpatía tan generalizada»[7]. Parece indudable que, aparte de su carisma personal, Chaikovski poseía un don natural para hacerse querer, sobre todo por aquellos compañeros a los que él mismo apreciaba. Así lo confirman los recuerdos de Vladimir Gerard: «Su tacto y delicadeza en las relaciones con cada uno de sus compañeros hizo que Piotr Ilich fuera el preferido de todos. No recuerdo que tuviera nunca ninguna disputa o enemistad seria con nadie»[8].

Testimonios parecidos nos han llegado de otros compañeros de escuela. Incluso Taneyev, según Modest, estaba de acuerdo en que «Chaikovski había sido la mascota de la escuela», pese a que en sus memorias la única mención a Chaikovski se refiere a que el futuro compositor era considerado uno de los estudiantes más apuestos del último curso[9]. Alexander Mijailov, que estaba cuatro cursos por debajo del compositor, nos ha dejado un atractivo retrato del Chaikovski estudiante: «Siempre pensativo, absorto por una u otra causa, con una tenue pero encantadora sonrisa y belleza femenina, aparecía entre nosotros con su chaquetita remangada y se pasaba horas y horas al piano en la sala de música. Tocaba espléndidamente...»[10].

No hay razón para suponer que Chaikovski no participara también en juegos eróticos con sus compañeros de la escuela. Eso iría en contra de la lógica de su carácter complaciente, incapaz de resistir la presión de sus iguales, por no hablar de sus pulsiones sexuales de adolescente. Por otro lado, es bastante probable que la mayoría de sus amistades en el colegio fueran inocentes desde el punto de vista erótico, aunque algunas pudieran ser más íntimas en el sentido «especial». Un amigo especialmente próximo, tanto desde el punto de vista espiritual como emocional, fue Vladimir Adamov, aunque sólo compartió clase con Chaikovski unos pocos meses, antes de ser promocionado. A pesar de ello, como nos cuenta Modest, que le conocía bien, «en este breve espacio de tiempo la amistad entre ambos fue tan intensa que lograría trascender los años escolares y durar de por vida <...>. En sus horas libres, la conversación entre ambos giraba constantemente en torno a sus planes de viaje a Suiza e Italia; durante toda su vida soñaron con caminar juntos por estos dos países, pero, como suele ocurrir, este sueño nunca se hizo realidad <...>. Además, Adamov sentía una verdadera pasión por la música, aunque nunca fue más allá del mero escarceo de aficionado. En ambos, el amor por la música se traducía en frecuentes visitas a la ópera italiana. Adamov siempre soñó con convertirse en un buen cantante de salón <...>. Su amistad se mantuvo intacta hasta la muerte de Vladimir Stepanovich en 1877, un acontecimiento que afectó profundamente a Piotr Ilich <...>. Adamov fue siempre su confidente más íntimo y verdadero», y el futuro compositor «convirtió a su amigo en un referente a quien en vano trataba de imitar»[11].

Otro amigo de juventud, Ivan Turchaninov, recordaría años después: «Nos conocimos en la clase preparatoria durante el segundo año de Chaikovski en la escuela, por lo que no fui testigo del anhelo inusualmente intenso que sintió por su familia. Siempre fuimos amigos y nuestra relación fue excelente durante toda nuestra estancia en la escuela. El motivo que propició nuestro acercamiento fue que, a partir de 1856, ambos empezamos a pasar las vacaciones en la isla Vasílievski y, en consecuencia, hacíamos juntos los viajes de ida y de vuelta. El

periodo de mayor amistad fue el de la preparación de los exámenes del curso superior. Entonces nos turnábamos para quedarnos uno en casa del otro, y pronto me convertí en una presencia habitual en el hogar de Chaikovski. Después de dejar la escuela, nuestros caminos se separaron y nos vimos muy poco»[12].

Una aversión compartida por las matemáticas se convirtió en la base de la amistad de Chaikovski con Lev Shadurski, quien dejó de ello un recuerdo tan encantador como divertido. Un día de 1854, mediado el quinto curso, ambos se sintieron tan «felices y entusiasmados cuando por primera vez en sus vidas lograron, sin ninguna ayuda o explicación externa, resolver un problema de álgebra» que, para su sorpresa y deleite, «comenzaron a abrazarse»[13]. En Shadurski, que, según Modest, «era un esteta por naturaleza», Chaikovski encontró un espíritu afín, tan deplorablemente inadecuado para su papel de futuro burócrata como el propio Chaikovski[14].

Otro de los «amigos íntimos» de Chaikovski en la escuela era Vladimir Gerard, futuro abogado y activista público, con quien labró una amistad especial únicamente en el último año del grado superior. Su cercanía con Gerard queda atestiguada por la fotografía de graduación de su clase (en breve hablaremos de ello), así como por otra de ambos tomada el año en que se graduaron de la escuela y que el compositor colgaría posteriormente cerca de su escritorio en su última casa en Klin[15]. En sus memorias, Gerard nos informa: «Durante los primeros años en la escuela apenas tuvimos relación. Sin embargo, en los últimos cursos de secundaria empezamos a forjar una amistad y durante meses compartimos el mismo pupitre. No obstante, la verdadera amistad surgió en el grado superior, especialmente cuando llegamos al primer curso. Yo llevaba por entonces un diario en el que solía volcar el sentimiento extático del primer amor por cierta dama, aunque al mismo tiempo agradecía a mi ángel de la guarda la fortuna de haberme concedido, junto a este amor, una amistad tan perfecta. Aparte de una indescriptible simpatía mutua, nos unía además nuestro amor por el teatro»[16].

Nos resulta imposible analizar en detalle el papel que la orientación sexual desempeñó en la vida y la obra del que quizá fuera el amigo de escuela más famoso y cercano de Chaikovski, el poeta Alexei Apujtin, así como encontrar en su obra alguna pista sobre sus inclinaciones y aventuras. No disponemos de las pruebas suficientes para elaborar un relato significativo de su vida y su compleja personalidad. Poseemos un elogioso ensayo firmado por Modest Chaikovski, que, sin embargo, apenas menciona su vida privada. Aparte de rumores y anécdotas sin fundamento, durante el periodo soviético –e incluso después– casi no se publicaron materiales académicos sobre él. El lugar de Apujtin en la historia de la literatura rusa parece asegurado, pero es relativamente modesto con respecto a muchos de sus contemporáneos, mientras que su obra, tanto poética como en prosa, sigue siendo infravalorada[17]. No obstante, es indudable que este individuo excepcional, aunque peculiar, ejerció una influencia muy significativa en Chaikovski precisamente en aquellos años en los que adquieren su forma definitiva los rasgos fundamentales del carácter y el comportamiento de una persona.

Alexei Apujtin entró en la clase preparatoria de la escuela en 1852, a los once años. En la primavera del año siguiente realizó un brillante examen de ingreso en

el séptimo curso, y en otoño pasó un nuevo examen y ascendió al sexto, donde por entonces estudiaba Chaikovski. En el ensayo incluido en la edición de las obras del poeta que apareció en 1900, Modest Chaikovski subraya el prestigio que muy pronto adquirió en la escuela este nuevo y dotado alumno: «Su talento, que incluso en aquella época era muy evidente, y su brillante éxito académico atrajeron inmediatamente la atención de las autoridades de la escuela. Su ingenio y su sentido del humor innatos, por un lado, y, por otro, su aura de "futura celebridad" le situaron a su vez en primera línea también entre los alumnos y muy pronto comenzó a gozar de preeminencia en la escuela, al igual que la había gozado dentro de su familia <…>. El príncipe Piotr de Oldemburgo trataba al joven como no lo había hecho antes con nadie, honrándole con conversaciones personales e incluso con cartas escritas de su puño y letra. El director de la escuela, Alexander Yazikov, lo alojaba en su propia casa cuando no había clases y luchó con éxito para que los versos del joven poeta fueran publicados <…>. Rara vez ha recibido alguien, al principio de su carrera, tal cantidad de simpatía y estímulo <…>. No sólo su familia, sus profesores y sus compañeros se interesaron por el desarrollo de su talento; tuvo también la envidiable fortuna de recibir el estímulo de escritores como Iván Turguéniev y Afanasi Fet»[18].

A menudo los memorialistas contemporáneos describen muy a la ligera a Apujtin como un provocador mundano, destacando su facilidad para las réplicas maliciosas, su ingenio y su sarcasmo, casi al borde del cinismo. Sin embargo, la forma y el contenido de su poesía contradicen de forma sorprendente estas apreciaciones, hasta tal punto que a veces parece que se trata de dos personas muy diferentes. Casi un tercio de su obra poética conservada fue escrita durante sus años en la Escuela de Jurisprudencia, y en estos versos no encontramos el menor rastro del nihilismo que con tanta facilidad se le atribuye. Muy al contrario, la mayoría de los poemas están dominados por los temas de moda de aquella época: ideales morales y cívicos, pesimismo sentimental e incluso dudas religiosas, que de hecho acompañaron a Apujtin durante toda su vida. A pesar de algunos tópicos que se repiten con frecuencia, su poesía es genuinamente lírica, introspectiva, y en sus mejores momentos alcanza un espíritu verdaderamente trágico, reflejando de una manera u otra la angustiosa agitación de su vida privada. Cabe suponer que la discrepancia entre su conducta exterior y su mundo interior se debía a la necesidad psicológica de ocultar a los demás su sensibilidad espiritual y su extrema vulnerabilidad. Apujtin lo consiguió adoptando una máscara de ironía, un mecanismo de defensa muy frecuente incluso en nuestros días.

La irrupción de Apujtin en la vida de Chaikovski resultó dramática, provocando la ruptura de este con su anterior amigo íntimo Fiódor Maslov. «Durante el segundo semestre del séptimo curso y el primer semestre del sexto habíamos sido inseparables», observó posteriormente Maslov en sus recuerdos de Chaikovski. «Cuando pasamos al sexto curso, Apujtin, que era de la misma comarca que yo [en la provincia de Oriol], se incorporó a nuestra clase. Así continuaron las cosas hasta finales de 1853, en que se produjo un desencuentro. Me puse enfermo y tuve que permanecer un tiempo en la enfermería. Cuando salí, quedé muy sorprendido al comprobar que mi compañero de pupitre ya no era Chaikovski, que se había sentado junto a su nuevo amigo Apujtin. Se produjo una disputa y

dejamos de hablarnos. En el quinto curso nos reconciliamos, y desde entonces hasta el final de nuestros estudios, y después durante el resto de nuestras vidas, mantuvimos una relación bastante cordial, pero nuestra antigua intimidad jamás se restableció. Respecto a Apujtin, nunca volvimos a ser amigos»[19].

El relato de Maslov resulta curioso. Los jóvenes tenían por entonces apenas trece años. A esa edad, difícilmente habrían podido percibir algún sentido erótico en sus relaciones, pero el inconsciente ya estaba trabajando activamente, dando lugar a una pequeña escena de celos. Merece la pena destacar la exagerada reacción de Maslov y también el hecho de que después ya no pudiera retomar su amistad con Apujtin. Es posible que Maslov hubiese percibido de forma intuitiva que la atracción entre sus dos compañeros era de un tipo especial y que comprendiese que la mera amistad no era suficiente para ellos, pero en esta lucha por el amor perdió ante un rival intelectualmente más atractivo, por lo que armó una bronca para desquitarse de su amigo infiel. Es muy probable que Chaikovski empezara a ser consciente de su propia orientación sexual bajo el influjo de Apujtin. En este sentido, tal vez el episodio descrito por Maslov refleje ese preciso momento de su vida.

Modest escribe que, desde ese momento y hasta su graduación, Apujtin «desempeñó un papel de enorme importancia en la vida de Piotr Ilich»[20]. Ya se ha indicado hasta qué punto la adoración de un compañero idealizado es un fenómeno muy extendido en la psique de los adolescentes. Está basada, por regla general, en la admiración por los méritos físicos o intelectuales del amado: la buena presencia, por ejemplo, o el éxito en el deporte. En el caso que nos ocupa, y según todos los recuerdos de los antiguos alumnos de la escuela, parece obvio que Chaikovski era mucho más atractivo y apuesto que Apujtin, a quien un contemporáneo recordaba como «un joven pequeño, delgado y rubio, de ojos azul claro y aspecto escrofuloso»[21]. Modest menciona que Apujtin era «enclenque, físicamente frágil y poco agraciado» y que «a menudo estaba enfermo y aparecía siempre con la mejilla atada»[22]. Estos testimonios apuntan a que la iniciativa erótica, fuera cual fuera la forma que tomase, debió de partir de Apujtin. Por parte de Chaikovski, el sentimiento debió ser probablemente de otro tipo, no tanto una atracción física cuanto una fascinación casi hipnótica por su nuevo y brillante compañero, que había hechizado a tantos adultos inteligentes e importantes. En Apujtin, Chaikovski encontró algo que había brillado por su ausencia en su entorno anterior: un individuo dotado tanto de poder intelectual como de autoridad emocional. «Recuerdo como si fuera ayer», rememoraba años después su compañero de escuela el príncipe Vladimir Meshcherski, «a los dos amigos, Apujtin y Chaikovski, paseando cada tarde de un lado a otro de nuestra sala en la Escuela de Jurisprudencia»[23].

Ya por entonces el joven poeta dedicó versos a su amigo. Se conservan de la época de la Escuela de Jurisprudencia cuatro poemas dedicados al futuro compositor. El primero, fechado en 1855, es una parodia de las tentativas poéticas del propio Chaikovski, a las que nos referiremos en breve. Otro, escrito al año siguiente, lleva por título «En el camino», y en él Apujtin recuerda con mucho cariño un paseo con su amigo por San Petersburgo y el gozoso sentimiento que experimentó entonces. El tercero, escrito el 10 de marzo de 1857 y titulado «Impromptu», parece revelar las contradictorias emociones de la

amistad amorosa adolescente que habían originado la pelea unos años antes entre Maslov, Apujtin y el propio Chaikovski. El último de estos poemas tempranos, fechado el 5 de julio de 1857, era una epístola cómica de Apujtin concebida como respuesta a una carta del futuro compositor enviada sin dirección remitente. El patrón psicológico del enamoramiento adolescente también se refleja de forma implícita en el conocido poema de Apujtin –uno de los mejores que escribió– dedicado a su ya famoso amigo veinte años después, cuando los papeles de ambos se habían invertido drásticamente: «Anhelábamos la gloria. / El arte era nuestro ídolo / y los sueños animaban nuestra vida / <…> tus sueños se hicieron realidad. / Desdeñando la senda trillada / te obstinaste en abrirte un nuevo camino, / tomaste la fama por asalto y apuraste el venenoso cáliz. / <…> Yo, entretanto, que termino mi andadura como poeta ignorado, / me enorgullezco de haber visto la chispa divina / en ti, cuando apenas relucía. / Hoy brilla con cegadora luz».

Chaikovski recibió estos versos en el momento más difícil de su vida, tras su fracaso matrimonial. El 21 de diciembre de 1877/2 de enero de 1878 escribió a su hermano Anatoli desde San Remo: «Hoy he recibido una carta de Liolia [Apujtin] con un maravilloso poema que me ha hecho llorar copiosamente»[24]. Como veremos, Apujtin escribió un último «poema ocasional» dedicado a Chaikovski en mayo de 1893 («En la partida de un amigo músico», en referencia al viaje del compositor a Inglaterra para recoger su doctorado honorario de la Universidad de Cambridge), poco antes de su propia muerte y de la de Chaikovski unos meses después[25].

No cabe duda de que, después de 1853, la atracción entre Chaikovski y Apujtin siguió creciendo. Sin embargo, su amistad fue menos fluida de lo que los románticos versos de Apujtin podrían hacernos suponer. El joven poeta tenía un carácter difícil y, en opinión de muchos, detestable. «Trataba a la mayoría de los que le rodeaban con despectiva indiferencia, a muchos con aversión y sólo a unos pocos con afecto y amor», escribe Modest. «En consecuencia, suscitaba la misma actitud hacia él: muy pocos le querían, le odiaban muchos y sólo un puñado sentía amistad o aprecio por él ~~. El joven poeta, tanto por su propia naturaleza como por estar acostumbrado a la admiración general, era particularmente despótico con aquellos a los que amaba. El futuro compositor, en cambio, era sumamente condescendiente con todo aquello que no tocaba lo más profundo de su mente y de su corazón. En esto último, sin embargo, defendió celosamente su total independencia durante toda su vida»[26]. Apujtin y Chaikovski tuvieron frecuentes desencuentros, a veces bastante duraderos, aunque la reconciliación siempre acababa produciéndose. Ambos mantuvieron un profundo afecto mutuo hasta el final de sus vidas.

Sabemos de diversos amoríos de Apujtin con otros compañeros de escuela durante estos años, a quienes, como en el caso de Chaikovski, dedicó poemas. Su homosexualidad es un hecho probado, subrayado de forma inequívoca por muchos memorialistas, entre ellos Vladimir Taneyev: «Tenía talento, era ingenioso y un interlocutor muy agradable. Pero no llegó a nada», escribe con su característica negatividad. «Al salir de la escuela publicó algunos poemas insignificantes en *El Contemporáneo* [una importante revista literaria rusa de la época], pero debido a su lamentable vicio se corrompió y pervirtió, se abandonó,

se humilló y sucumbió. Pasó su tiempo rodeado de la más vil y despreciable compañía, formada por la peor escoria de la sociedad: la aristocracia rusa y los guardias»[27]. La orientación sexual de Apujtin fue ridiculizada abiertamente en epigramas y parodias publicadas por diversos periódicos y revistas satíricas de San Petersburgo.

Sólo se puede conjeturar sobre cómo o en qué medida influyó la orientación sexual de Apujtin en la actitud y el comportamiento del propio Chaikovski hacia sus compañeros. Habida cuenta de la fuerte personalidad del poeta y de la delicada sensibilidad del futuro compositor, no es improbable que fuera Apujtin quien iniciara a Chaikovski en la fusión del erotismo físico y el pasional. Para la mayoría de los estudiantes, el juego homosexual no era más que una fase transitoria que se acababa olvidando gradualmente y que no suponía más que la liberación placentera y fácil de la energía sexual. En el caso de Chaikovski, es muy posible que el cultivado y erudito Apujtin, claramente consciente por entonces de la verdad sobre sí mismo, fuese la persona indicada para suministrar a su amigo amplios argumentos que justificarían la homosexualidad: precedentes históricos desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, datos sociológicos y sentido común. Una «seducción intelectual» de este tipo bien podría haber catalizado una impronta sexual primordial en Chaikovski al fijar para siempre en la conciencia del adolescente emociones homoeróticas positivamente experimentadas.

No hay que pasar por alto, incluso en esta primera época, la dimensión creativa de la relación de Chaikovski con Apujtin. Un antiguo alumno recordaba que «el arte dentro de los muros de la escuela sólo encontraba acomodo en círculos íntimos que se reunían en torno a las personalidades con más talento, y se expresaba únicamente en la lectura y recitado colectivo de obras literarias, en la interpretación *amateur* de piezas musicales, en visitas colectivas al teatro y en acalorados debates sobre arte»[28]. Vladimir Gerard hace hincapié en el interés y el amor por la literatura: «La orientación intelectual en la clase era muy seria. La literatura cautivaba a todos»[29].

A lo largo de la década de 1850, es decir, durante la mayor parte del tiempo que Chaikovski pasó entre los muros de la Escuela de Jurisprudencia, la escena literaria rusa asistía a los últimos destellos de su Edad de Oro y a la transición gradual del alto romanticismo a la poesía y la prosa realistas y de orientación social. Fue el periodo final del reinado de Nicolás I, marcado por una creciente inestabilidad política, la catastrófica derrota del país en la guerra de Crimea y los incipientes movimientos radicales alimentados por el recuerdo de la Revuelta Decembrista y las oleadas revolucionarias que recorrieron Europa a finales de la década de 1840. Para entonces, Pushkin, Lermontov y Gógol, los fundadores de la gran literatura rusa, habían fallecido. La siguiente generación de aspirantes a autores cayó gradualmente bajo la influencia, a pesar de su temprana muerte, del agudo y elocuente crítico Vissarion Belinski, que abogaba por la crítica social y el cometido moral del arte literario. Hasta ese momento, dicha generación no había producido nada verdaderamente significativo, aunque se daban prometedoras muestras: Lev Tolstói acababa de terminar su trilogía autobiográfica y empezaba a publicar los *Relatos de Sebastopol*; Dostoievski, bajo el hechizo de las ideas socialistas, escribió su primera novela realista (o sentimentalista) *Pobres gentes*,

aclamada por Belinski como digna de Gógol; Turguéniev, tras su aclamada colección *Memorias de un cazador*, prosiguió con la publicación de sus dos primeras novelas, *Rudin* y *Nido de nobles*. Todo ello coincidió con un debate cultural entre los conservadores eslavófilos y los liberales occidentalistas (algunos de estos últimos, como Alexander Herzen, se vieron obligados a emigrar), un debate que, en diversas modalidades, continúa hasta nuestros días. También contribuyó a dividir el ámbito de la poesía: por un lado, los defensores de una poesía política que reflexionase sobre la realidad social, como el popular Nikolái Nekrasov, y, por otro, los que abogaban por la «poesía pura», desentendida de los aspectos «bajos» de la vida, tal como la practicaban maestros como Fiódor Tiutchev y Afanasi Fet. En tanto que esteta y elitista, Apujtin pertenecía en buena medida a este último grupo. Varias revistas importantes, como *Russkii Vestnik (El heraldo ruso), Sovremennik (El Contemporáneo), Otechestvennye zapiski (Anales de la patria)* y *Biblioteka dlia chteniia (Biblioteca de lectura)* abrieron sus páginas para dar a conocer las obras literarias actuales escritas en ruso y traducidas de lenguas extranjeras; aunque sujetas a la censura, estas publicaciones periódicas podían incluso permitirse un espectro limitado de opiniones políticas.

La Escuela de Jurisprudencia estaba suscrita a todas ellas y su biblioteca albergaba una importante colección de literatura contemporánea en francés[30], lengua accesible en aquella época a prácticamente cualquier persona de la clase alta o de la alta burguesía culta. Esto proporcionaba a los alumnos el acceso a una serie de lecturas importantes. Dado que los estudiantes pasaban la mayor parte del tiempo en la escuela, parece probable que Chaikovski, al igual que sus otros compañeros de clase, utilizara la biblioteca para satisfacer sus intereses literarios; ya hemos visto, además, que desde su infancia era muy aficionado a leer. Aunque no sabemos con exactitud qué tipo de lecturas frecuentaba, podemos suponer que, bajo la influencia de Apujtin, desdeñaría la literatura de crítica social, decantándose en su lugar por obras de cierta profundidad psicológica y sensibilidad más sutil, a las que podía –como siempre hizo– responder emocionalmente. Es posible, por supuesto, que leyese cualquier cosa que cayera en sus manos, pero resulta tentador pensar que fue en esa época cuando conoció a Dickens, en traducciones rusas o francesas[31], un autor cuyo profundo sentimiento y cuya capacidad para la compasión se correspondían de modo palpable con los suyos. No es casual que Dickens fuera durante toda su vida uno de sus grandes amores literarios[32].

Es muy probable que el círculo literario que rodeaba a Apujtin fuera un punto de encuentro para unos pocos elegidos, Chaikovski entre ellos, y que al mismo tiempo –debido a las preferencias de su líder– estuviese cargado de un intenso homoerotismo. Da la impresión de que Apujtin, a la vez que ofrecía tentaciones, participaba activamente en la reconciliación de su amigo consigo mismo y con la realidad. Chaikovski tomó parte activa en *El heraldo de la Escuela*, una revista manuscrita que había fundado Apujtin. Se sabe que contribuyó con un artículo titulado «La historia de la literatura escrita por nuestra clase»[33]. Desde los años escolares existía entre los dos compañeros –en un plano lúdico, por supuesto– una rivalidad «poética», a pesar de que el futuro compositor no estaba en absoluto dotado para la poesía. Sus torpes poemas «aparecían en casi cada número de la revista, siempre provocaban la cordial hilaridad de sus compañeros

y [...] Apujtin se apresuraba a responder a cada contribución de su desventurado colega»[34].

Chaikovski, sin embargo, no se ofendió, ni dejó por ello de escribir versos. No sólo poseemos sus lúdicas improvisaciones poéticas, sino también algunos textos que escribió para sus propias canciones, coros y arias de ópera. Esta actitud irónica por parte de Apujtin hacia los empeños literarios de su amigo músico puede explicar en cierta medida por qué se negó a ayudar a Chaikovski con los libretos de algunas de sus óperas, algo sobre lo que volveremos más adelante. Sin embargo, en el género de la canción la colaboración resultó fructífera. Chaikovski escribió seis canciones sobre textos de su amigo: «¿Quién va?» (sin número de opus, 1860), «Olvidar tan pronto» (sin número de opus, 1870), «Me amó tanto», op. 28, n.º 4 (1875), «Sin respuesta, ni palabra, ni saludo», op. 28, n.º 5 (1875), «¿Reina el día?», op. 47, n.º 6 (1880), y la famosa «Noches de frenesí», op. 60, n.º 6 (1886). La canción «Me amó tanto» es una adaptación de la traducción de Apujtin de un poema de la poeta francesa Delphine Girardin[35]. La abierta franqueza de su expresión lírica hizo que estas canciones adquirieran gran popularidad en Rusia. El compositor supo discernir en los giros poéticos banales (a veces incluso trillados) del poeta los motivos capaces de conmover con fuerza al oyente. El amor, y en particular el amor como pasión, era el tema central de la obra tanto de Chaikovski como de Apujtin. Así, «Olvidar tan pronto» es relevante en su desarrollo del tema principal, tanto desde el punto de vista poético como musical, creando una imagen sonora del discurso emocional, con un final dramático que ha llevado a algunos musicólogos a referirse a la canción como una «minisinfonía». «Noches de frenesí» es un recuerdo apasionado en forma de monólogo, pero su sentido, como han señalado algunos críticos, «debe encontrarlo cada cual, ya que en él los conceptos concretos se sustituyen por símbolos»[36]. La canción «¿Reina el día?» es una de las mejores de Chaikovski y posee, al igual que «Olvidar tan pronto», un desarrollo casi sinfónico. Por su parte, los versos de «Me amó tanto» y «Sin respuesta, ni palabra, ni saludo», tan brillante y apasionadamente escritos, suscitan inevitablemente la pregunta sobre la identidad del joven adorado a quien el poeta dirige estos versos de significado más bien ambiguo. Por desgracia, no hay modo de saberlo.

Alexei Apujtin continúa siendo una figura trágica que, a pesar de su considerable talento literario, nunca estuvo a la altura de sus propias expectativas ni de las de los demás. En última instancia, no pudo desarrollar todo su potencial debido a la falta de ambición y energía creativa, explicable, en parte, por su mala salud posterior, ya que sufría de obesidad y de una grave dificultad respiratoria; en parte, por inercia o por pereza, tan comunes entre la nobleza rusa[37], y, en parte, con bastante probabilidad, por su sempiterno desorden erótico y emocional.

Al hablar de las «amistades especiales» de Chaikovski durante su periodo en la Escuela de Jurisprudencia, también debemos destacar brevemente al príncipe Vladimir Meshcherski. Llamado a desempeñar un papel relevante en la historia política de Rusia en el cambio de siglo, Meshcherski sería recordado como una figura pública notable, aunque detestada por casi todos. Se convirtió en un prominente periodista reaccionario y en editor del periódico *El Ciudadano*, que durante un tiempo dirigió Dostoievski, así como en asesor y confidente de los dos

últimos zares, Alejandro III y Nicolás II. Estuvo siempre envuelto en polémicas, y tanto su carrera como su estatus social se vieron marcados por la controversia y por repetidos escándalos, debido tanto a sus opiniones políticas reaccionarias como a sus actividades homosexuales no disimuladas, que muchos consideraban escandalosas. «Príncipe de Sodoma y ciudadano de Gomorra» le llamó el filósofo Vladimir Soloviov en un mordaz epigrama[38]. Aunque Meshcherski estaba dos cursos por delante de Chaikovski en la Escuela de Jurisprudencia, hay pruebas de que se trataron mientras estaban en ella, y siguieron en contacto después de la graduación de Chaikovski. Su amistad se intensificó en los años 1869-1880, aunque, según Modest, hacia 1870 se produjo un breve pero marcado distanciamiento. En la correspondencia del compositor durante estos años encontramos frecuentes preguntas sobre Meshcherski y referencias a encuentros con él en compañía de amigos homosexuales. Sin embargo, a partir de cierto momento, las referencias a este último en sus cartas se vuelven menos frecuentes y acaban por desaparecer.

No hay razón para suponer que, durante su etapa escolar, Chaikovski, como Apujtin, ya se tuviera a sí mismo por exclusivamente homosexual. Como veremos, en años sucesivos Chaikovski seguiría creyéndose capaz de enamorarse de una mujer y más tarde incluso se embarcó en un matrimonio que tuvo consecuencias catastróficas para él. El fracaso de estos intentos apunta a que los juegos eróticos adolescentes en la escuela, que para la mayoría de sus compañeros eran poco más que una cómoda «liberación de energía sexual», se fundieron en su caso con alguna experiencia profunda que determinó el curso posterior de su vida. Aquí debemos lamentar una vez más la omisión deliberada por parte de Modest de ciertas cosas en su biografía del compositor, ocultando en este caso los detalles de la ardiente y sensual pasión que Chaikovski sintió durante mucho tiempo por un compañero de estudios más joven, Serguéi Kireyev, que se graduó en 1865.

En la primera edición de la correspondencia del compositor con su familia, aparecida en 1940, el editor señalaba con franqueza que Kireyev y Chaikovski «estuvieron unidos por una “amistad especial” durante sus años en la Escuela de Jurisprudencia»[39]. Que el afecto de Chaikovski por este joven era realmente muy fuerte lo demuestran dos fotografías de Kireyev que cuelgan en la pared junto al escritorio del compositor en su casa de Klin[40]. Es posible que a Modest le preocupara que se supiera que Kireyev sólo tenía doce años cuando conoció a Chaikovski, que por entonces era un estudiante sénior. En los tres volúmenes de la biografía, Modest sólo admite en una ocasión, y de forma bastante indirecta, la existencia de esa relación, cuando relata un tardío recuerdo de escuela de su hermano según el cual, en cierta ocasión, mientras caminaba a la hora del estudio por el dormitorio del curso junior con uno de sus amigos («Por desgracia no recuerdo su nombre», interpola Modest hipócritamente), el joven Chaikovski se aventuró a expresarle su convicción de que algún día se convertiría en un compositor famoso. «Una vez dicho esto, se espantó por la insensatez de sus palabras, pero, para su sorpresa, su compañero no se burló de él y no sólo no le contradijo, sino que apoyó la confianza en sí mismo que manifestaba, lo que conmovió al desconocido músico en lo más profundo de su alma»[41]. Sin embargo, Modest sabía muy bien que el único amigo de Chaikovski que

pertenecía al curso junior era Serguéi Kireyev. Merece también la pena recordar las palabras de Vladimir Taneyev sobre el estricto reglamento de la escuela: «rara vez un estudiante de último año se aventuraba por la sala del curso junior»[42] y mucho menos visitaba los dormitorios de los más pequeños. Al parecer, el joven Chaikovski tenía sus razones para ignorar tales prohibiciones.

Sin embargo, el asunto quedó aclarado con el descubrimiento del manuscrito inacabado y sin título de Modest de 1906, que suele conocerse con el nombre de «Autobiografía». Este escrito, todavía inédito, describe la tensión emocional que provocó esta relación en el joven Chaikovski, así como su duración. Lamentando al parecer su anterior ocultamiento de la verdad, Modest relata en este texto confesional lo que había mantenido en secreto en su voluminosa biografía del compositor, describiendo con todo lujo de detalle la personalidad y la amistad de Kireyev y Chaikovski.

Fue el enamoramiento más intenso, duradero y puro de su vida [de Chaikovski]. Poseía todos los encantos –el dolor, la hondura y la fuerza– del amor más sublime y radiante. Era el cortejo caballeresco de «una bella dama», sin pensar en injerencias sensuales. Si hay alguien que dude de la belleza y la elevada poesía de tan alta adoración, que escuche los mejores pasajes de amor de las obras de Chaikovski: la sección central de *Romeo y Julieta*, *La tempestad*, *Francesca*, la carta de Tatiana, en los que expresa sentimientos que sería imposible «inventar»; tales cosas deben experimentarse. No hubo un amor más fuerte, duradero y angustioso en toda su vida. Yo preguntaría a los que se atreven a tildar de «sucio» un amor así si conocen a muchos entre los de su clase que, sin atreverse a esperar un beso, recibiendo muy de vez en cuando la recompensa de un leve roce de la mano de la persona amada, hayan logrado mantener intacto ese sentimiento durante más de diez años. Todo comenzó aproximadamente en 1855-1856. Un día de 1867, estábamos sentados a la orilla del mar en Haapsalu cuando vi un barco a lo lejos. Conociendo la aversión de Petia por la navegación, le pregunté en broma cuánto dinero tendrían que ofrecerle para que aceptara embarcarse en un barco rumbo a América. «Por dinero nunca lo haría, pero, si Kireyev me lo pidiera, viajaría incluso a Australia». Este [sentimiento] nació ya en el primer encuentro entre ambos. S. K. era un estudiante junior de doce años, cuatro menos que Petia. En aquella época, esa diferencia de edad se antojaba un abismo insalvable, acentuada por el hecho de que ambos estudiaban en grados diferentes, es decir, pertenecían a dos secciones completamente separadas dentro de la escuela, que sólo entraban en contacto en los servicios religiosos. Probablemente fue en la iglesia donde Petia vio a Kireyev por primera vez. Para un estudiante del grado inferior, entrar en contacto con un sénior es un gran honor. Durante las horas de recreo, en la cuales los mayores podían entrar en la sala de los menores (nunca al revés), resultaba halagador para un «joven» pasear acompañado de un [mayor que llevaba una] chaqueta con cuello trenzado en oro (los menores tenían uno de plata). No conozco los detalles acerca del comienzo de la amistad entre ambos, pero sí sé que muy pronto el sentimiento puro y sublime de Petia fue mal interpretado y, bien fuera porque Kireyev empezó a ser objeto de burlas, bien simplemente por antipatía, al poco tiempo y de forma irremediable empezó a tratar a su adorador con hostilidad y desprecio. Al mismo tiempo, el cruel muchacho –sintiéndose sin duda halagado en su fuero interno

por la constancia de esta adoración– animaba a veces a su víctima con atenciones condescendientes y una inesperada ternura, como si temiera que le fuera infiel, aunque después hundía de nuevo a su víctima en la desesperación con burlas igualmente inesperadas y groseras. Así, una vez se jactó ante sus compañeros de clase de que Chaikovski «aguantaría cualquier cosa que viniera de él» y, cuando este se le acercó con confianza, Kireyev alzó su brazo y le abofeteó delante de todos. Y tenía razón: Chaikovski lo aguantó. Incomprendido e insultado, el sufrimiento del pobre admirador era aún mayor por el hecho de que siempre había gozado de la simpatía de todos los que le rodeaban. Pero, en lugar de debilitar su amor, estos sufrimientos no hacían más que avivarlo. El hecho de que el objeto amado estuviera completamente fuera de su alcance eliminaba la posibilidad de sufrir desilusiones y servía para idealizarlo, convirtiendo un tierno afecto en una adoración ardiente y entusiasta, tan pura y sublime que ni siquiera se preocupaba por ocultarla. Y el sentimiento era tan sincero y refulgente que nadie le censuraba por ello. (Además, quién sabe, si esta relación hubiera seguido un curso normal, pronto se habría convertido en una cariñosa amistad y, aunque hubiera aportado mucha felicidad, no habría dejado una huella tan profunda en la vida de Petia, porque este habría perdido el objetivo que ahora tenía ante sí, que no era otro que el de apaciguar a su despiadado ídolo, demostrarle la profundidad y la belleza del sentimiento que alimentaba. La intensidad de este sentimiento se habría amortiguado, el doloroso ardor habría sido mucho menos intenso, pero al mismo tiempo también habría perdido su fuerza, su poesía y su perseverancia.)

> A la manera de un caballero medieval, Petia grabó las iniciales SK en su escudo y todo lo que hacía lo dedicaba a este nombre. No me equivoco si digo que en sus ansias de gloria y en sus sueños de convertirse en un gran músico anidaba el deseo de tocar el corazón del «cruel» muchacho, de obligarle a reconocer el tesoro que tenía a sus pies, de lograr que se arrepintiera del dolor punzante que le causaban sus burlas y su trato frío y despectivo. Y Petia lo consiguió, pero, al igual que Finn al conquistar el corazón de Naina [personajes del poema de Pushkin *Ruslan y Liudmila*], lo hizo cuando ya era demasiado tarde. A principios de la década de 1870, cuando la fama de Chaikovski como compositor había empezado a extenderse, Serguéi Kireyev llegó a Moscú, ya no como un cruel tirano, sino como un tímido admirador buscando congraciarse con una celebridad. Sin embargo, nada quedaba de aquel poético joven: ahora era un hombre muy vulgar, incapaz de infundir en su antiguo admirador nada más que una sobria amabilidad. Para continuar mi comparación con los caballeros de la Edad Media, quisiera decir que, así como ellos, sin dejar de adorar a la dama de sus desvelos, a menudo la traicionaban en el amor carnal y tomaban esposas, así Petia, al mismo tiempo que adoraba a S. K., tenía muchos otros amoríos a los que se abandonaba con todo el ardor de su naturaleza apasionada y sensual. Las mujeres nunca fueron objeto de estos enamoramientos: le repelían físicamente[43].

Hay que señalar que algunos episodios de este relato, que ciertamente no han sido inventados por Modest, implican una vena masoquista oculta en el temperamento del compositor que también se manifestaría más tarde, aunque no muy a menudo, en el material biográfico disponible. Su origen no se puede determinar: puede ser o no resultado de algún episodio que ignoramos de su estancia en la escuela, o incluso consecuencia del impacto que le produjeron los espectáculos de castigos corporales practicados en la institución que estuvo obligado a presenciar.

En la felicitación que envió a Modest el 26 de marzo 1870 por su graduación en la Escuela de Jurisprudencia, Chaikovski escribió: «Recuerdo vivamente lo que yo mismo sentí hace once años, y espero que tu alegría no se mezcle con la amargura que entonces me invadía a causa de mi amor por Kireyev»[44]. Es muy probable que el recuerdo de los altibajos emocionales de su relación con Kireyev fuera en gran medida el causante de los sentimientos encontrados de Chaikovski hacia su *alma mater* en años posteriores, como se ha comentado en el capítulo anterior.

Al parecer siguieron viéndose durante varios años tras la graduación de Chaikovski. En una carta del 10 de marzo de 1861 a su hermana Alexandra, con la que era especialmente cauto en su correspondencia, aludía indirectamente a esta «relación especial». «Mi corazón sigue igual», escribió. «La *sagrada familia* [los Kireyev] se ha apoderado de él de tal forma que no permite a nadie más a la distancia de un disparo de cañón. Seriozha [Serguéi] lleva tres meses enfermo, pero se está recuperando»[45]. Resulta elocuente que escribiera primero sobre la salud de su amigo y sólo después, como por obligación, mencionara a la hermana de Serguéi, Sofia, aunque pretendiera –consciente o instintivamente– que Alexandra creyese que era de Sofia Kireyeva de quien se había enamorado: «Sofia vino por poco tiempo desde Saratov y tuve la suerte de verla en el teatro. Se ha convertido en una muchacha tremendamente guapa»[46]. Sin duda, la intensidad de los sentimientos de Chaikovski por su hermano Serguéi se refleja en la elección de sus palabras, a pesar del tono desenfadado: la familia de Kireyev es para él «sagrada». Una de las primeras canciones de Chaikovski, «Mi genio, mi ángel, mi amigo», compuesta a finales de la década de 1850, estaba dedicada a su amor de juventud. La fecha de composición coincide con el momento álgido de su relación, y los trece puntos que indican las letras de la dedicatoria no escrita coinciden con el número de letras del caso dativo ruso del nombre y apellido de Kireyev: «С-е-р-г-е-ю К-и-р-е-е-в-у»[47]. Probablemente tampoco es casual que el facsímil de la canción, en el primer volumen de la biografía esté situado frente a la página en la cual Modest relata las ambiciones de gloria futura del joven Chaikovski confiadas a un estudiante más joven de la escuela, cuyo nombre aseguraba haber olvidado.

Tras consultar los archivos de la Escuela de Jurisprudencia, se ha podido establecer que Serguéi Kireyev era hijo del consejero estatal Alexander Kireyev y sobrino de Mijaíl Kireyev, inspector del Cuerpo de Cadetes de Pavlovsk. Serguéi se matriculó en la escuela en 1855 y perdió a su padre a una edad temprana. En 1860, es decir, después de que Chaikovski se hubiera graduado, Serguéi pasó las vacaciones viajando con Fiódor Thibaut, inspector de la clase preparatoria de la escuela, tras recibir una carta de autorización de su madre[48]. Poco más se

puede decir sobre el desarrollo ulterior de su relación. En 1867, cuando residía en Moscú, el compositor se encontró con él en el teatro, como describió a su hermano Anatoli en una carta del 31 de octubre: «El otro día me encontré a Kireyev en la ópera y hoy me ha visitado; puedes adivinar lo feliz que me sentí. Sigue siendo una dulzura, aunque no tan guapo como antes». En la misma carta, informaba de que «ayer pasé el todo el día con Kireyev, cenamos juntos y después le acompañé a los zíngaros [es decir, a un restaurante con un coro de zíngaros, diversión favorita de la aristocracia rusa], que le gustan mucho»[49]. El detalle es interesante: a los veintidós años, Kireyev, aunque es «una dulzura», ya no es «tan guapo como antes», lo que indica que había perdido atractivo erótico para Chaikovski. Poco se sabe de la vida posterior de Kireyev, salvo que fue juez de paz en Kaluga, cerca de Moscú, y que murió en 1888[50].

Es evidente que el propio ambiente de la escuela, así como los modos y patrones de comportamiento de sus alumnos, determinaron algunos de los hábitos y orientaciones del joven Chaikovski, incluidos los sexuales. Es probable que en su edad adolescente participara de buen grado en las actividades eróticas, muy extendidas entre sus compañeros: no hay razón para suponer lo contrario, ya que sobre esas cuestiones no poseía principios morales firmes, como los que manifestaba Vladimir Taneyev, por ejemplo. Por otra parte, difícilmente podría haber sido demasiado riguroso en tales asuntos, ya que, a diferencia del esnob e inconformista Apujtin, a Chaikovski no le gustaba destacar entre la multitud. Al mismo tiempo, se trata de un periodo en el cual, como atestigua su romance con Serguéi Kireyev, experimentó poderosas emociones destinadas a convertirse en señas de identidad distintivas de su música, capaz de cautivar a su público con total independencia de cuestiones como el género, la sexualidad o la corrección política. Esto fue un factor decisivo, que explica, en última instancia, la universalidad de sus logros creativos.

Se ha conservado una fotografía de grupo de la vigésima promoción de la Escuela de Jurisprudencia. En la primera fila podemos ver a un atractivo adolescente cuyo vecino se ha apretado contra él, tomándole la mano con ternura. El atractivo adolescente es Chaikovski. Su vecino es Vladimir Gerard. De los treinta y dos jóvenes que aparecen en ella, Chaikovski y su amigo son los únicos que aparecen, como una pareja, en estrecho contacto físico[51].

El estado psicológico de un estudiante recién graduado de la Escuela de Jurisprudencia lo describe de forma convincente Konstantin Arseniev, que también vivió la experiencia: «Éramos juristas sólo de nombre y nuestros sueños profesionales destacaban más por su ingenuidad que por su firmeza en el propósito: no había nada en ellos que se pareciera remotamente a la determinación de abrirse camino a toda costa. En el momento en que nos graduamos, nuestras mentes eran como una hoja de papel en blanco que los acontecimientos posteriores de la vida llenarían de este o aquel contenido»[52].

1Mientras no se descubra o identifique científicamente un «gen homosexual», cualquier afirmación de que la homosexualidad es o puede ser «innata» sigue sin poder probarse.

2A. I. Herzen, *Sochineniia,* 9 vols., Moscú, 1956, vol. 4, p. 82.

3*Ibid.,* pp. 344-345.

4*Ibid.,* p. 345.

5*Ibid.,* p. 375.

6*VC* (1980), p. 29. Algunos muchachos, de los que nada sabemos, son mencionados por el joven Chaikovski en la carta a sus padres del 30 de abril de 1851 como sus primeros amigos íntimos de la escuela, todavía en la clase preparatoria: «El miércoles, 25 de abril, celebré mi cumpleaños y lloré mucho <...> pero tenía dos amigos conmigo, Beliavski y Dojturov, que me consolaron» (*PSSL,* 5, p. 27).

7*Ibid.*

8*VC* (1980), p. 27. *TTOE,* p. 16

9*ZC,* 1, p. 97; Taneev, *Detstvo. Iunost'. Mysli o budushchem,* cit., p. 345.

10A. V. Mikhailov, «Iz proshlogo: vospominaniia pravoveda», *Russkaia shkola* 1 (1900), p. 30. *TTOE,* p. 16.

11*ZC,* 1, p. 100.

12*Ibid.,* p. 103.

13*Ibid.,* p. 93.

14*Ibid.,* p. 104.

15G. I. Belonovich, *Epizody dlia vechnosti: fotografii P. I. Chaikovskogo,* Moscú, 2005, pp. 39, 169.

16*VC* (1980), pp. 27-28.

17En las últimas décadas, la poesía completa de Apujtin ha sido reeditada en un volumen en la prestigiosa serie Biblioteka poeta (Leningrado, 1991); su prosa fue admirada por Mijaíl Bulgákov, que lo consideraba «un escritor sutil, flexible, irónico y verdaderamente culto» (*ibid.,* p. 35).

18Ensayo biográfico de Modest Chaikovski en A. N. Apujtin, *Sochineniia,* San Petersburgo, 1900, pp. vii-x. Afanasi Fet fue un importante poeta ruso en los años 1840-1880.

19*VC* (1980), p. 29. *TTOE,* p. 13.

20*ZC,* 1, p. 101.

21[A. Raich], «K biografii A. N. Apujtina», *Istoricheskii vestnik* 107 (1907), p. 580.

22*ZC,* 1, p. 101. A. N. Apujtin, *Sochineniia,* cit., p. xi.

23*Novosti i Birzhevaia gazeta,* 27 de octubre de 1893.

24*PSSL,* 6, pp. 321-322.

25Para más información sobre los poemas de Apujtin dedicados a Chaikovski y su traducción al inglés, véase *TQM,* pp. 40-46.

26*ZC,* 1, p. 102.

27Taneev, *Detstvo. Iunost'. Mysli o budushchem,* cit., p. 209.

28G. Siuzor, *Ko dniu 75letnego iubileia Imperatorskogo Uchilishcha pravovedeniia,* cit., p. 225.

29E. A. Annenkova, *Imperatorskoe Uchilishche pravovedeniia,* cit., p. 113.

30*Ibid.,* pp. 71-72.

31Dickens comenzó a ser traducido al ruso a finales de la década de 1830.

32Más adelante, Chaikovski se decidió a aprender inglés para poder leer a Dickens en su idioma original: «Me siento inflamado por un deseo incontenible de aprenderlo cuanto antes para poder leer a Dickens con fluidez, y dedico varias horas a ello» (*PSSL,* 12, p. 271).

33E. A. Annenkova, *Imperatorskoe Uchilishche pravovedeniia,* cit., p. 114.

34F. N. Malinin, «Zametki o poeticheskom nasledii P. I. Chaikovskogo», *Novyi mir* 7 (1940), p. 210.

35A. N. Apujtin, *Polnoe sobranie stikhotvorenii,* San Petersburgo, 1991, p. 352.

36M. A. Protopopov, «Pisatel'-diletant», *Russkoe bogatstvo* 2 (1896), p. 58.

37Por lo que Iván Goncharov acuñó el término *oblomovismo,* en honor al héroe involuntario de su famosa novela *Oblomov*.

38V. S. Solov'ev, *Stikhotvoreniia i shutochnye p'esy,* Leningrado, 1974, pp. 148, 315.

39*PR,* p. 672.

40*Dni i gody P. I. Chaikovskogo: Letopis' zhizni i tvorchestva,* Moscú y Leningrado, 1940, p. 623.

41*ZC,* 1, p. 128.

42Taneev, *Detstvo. Iunost'. Mysli o budushchem,* cit., p. 152.

43*MCA,* pp. 29-31. Parcialmente *TTOE,* p. 23.

44*PSSL,* 5, p. 209 (abreviado). *CA,* 1, p. 121.

45*PSSL,* 5, p. 62.

46*Ibid.*

47Conservado en el THMA. Un facsímil de la primera página del manuscrito se publicó por primera vez en *ZC,* 1, entre las páginas 128-129, pero con el margen derecho cortado; posteriormente se publicó en el número del aniversario de la revista *Sovetskaia muzyka* 5-6 (1940), pp. 133-134. Los trece puntos, marcados por el propio Chaikovski, también se reproducen con bastante claridad en el álbum *Piotr Il'ich Chaikovskii,* ed. E. M. Orlova, Moscú y Leipzig, 1978, p. 31.

48HASPb, fond. 355, op. 1, f. 1421.

49*PSSL,* 5, pp. 127-128.

50Pashennyi, *Imperatorskoe Uchilishche pravovedeniia i pravovedy v godyy mira, voiny i smuty,* cit., p. 135.

51G. I. Belonovich, *Epizody dlia vechnosti: fotografii P. I. Chaikovskogo,* Moscú, 2005, pp. 40, 170.

52K. K. Arsen'ev, «Vospominaniia ob Uchilishche pravovedeniia, 1849-1855», *Russkaia starina* 50 (1886), p. 220.

4. Interludio social

Continúa siendo un misterio cómo pudo sostener Ilia a su familia entre 1852, cuando abandonaron Alapaevsk, y octubre de 1858, cuando finalmente obtuvo el prestigioso cargo de director del Instituto Tecnológico de San Petersburgo. Parece poco probable que pudiera haber ahorrado lo suficiente durante su estancia en Alapaevsk para mantenerla durante seis años, sobre todo teniendo en cuenta que los cuatro hijos mayores, Nikolái, Piotr, Ippolit y Sasha, estaban en internados cuya matrícula había que pagar, además de los gastos derivados de la crianza en casa de los más pequeños, Anatoli y Modest. En años posteriores, el futuro compositor se ocuparía cada vez más de los gemelos, que se convirtieron en sus hermanos y confidentes más cercanos. Sin embargo, esto no pudo resolver las dificultades materiales a las que la familia debió de hacer frente en aquella época. Se desconoce cómo Ilia aseguró su supervivencia. Es probable que contara, al menos en parte, con la ayuda de algunos parientes, suyos o de su esposa (se sabe que trasladaba periódicamente su hogar de un apartamento familiar a otro)[1]. Modest no lo menciona, pero es posible que se dedicara de manera informal u ocasional a trabajos relacionados con su especialidad[2]. Modest alude de pasada a ciertas inversiones y negocios bursátiles, señalando que, en la primavera de 1858, Ilia había perdido toda su fortuna (aunque se desconoce su cuantía y origen): «Hasta 1857, su capital estuvo en manos fiables, pero ese año se lo confió a una tal señora Ya[chmeneva], que en el momento del pago se declaró insolvente»[3]. Esta información tan extraña es todo lo que sabemos al respecto, a la espera de que aparezcan nuevos documentos. En cualquier caso, la situación debía ser desesperada y parece casi un milagro que Ilia lograra superar *in extremis* todos los obstáculos, lo que bien pudo incluir la neutralización de sus potenciales enemigos, y acabara obteniendo el mencionado nombramiento, que devolvía a la familia una existencia relativamente holgada. Según Modest, esto último ocurrió gracias a la relación personal de Ilia con el nuevo ministro de Finanzas Alexander Kniazhevich[4].

El 13 de mayo de 1859, Chaikovski se graduó en la Escuela de Jurisprudencia y dos semanas después, con el rango de consejero titular, comenzó su carrera de funcionario en el Departamento de Justicia de San Petersburgo. «En nuestra época, la enseñanza [en la escuela] era tan pobre que todo aquello que habíamos aprendido se borraba de nuestra memoria en el momento mismo en que nos graduábamos», confesó muchos años después. «Sólo entonces, en el trabajo y a través del estudio privado, uno conseguía finalmente aprender las cosas adecuadamente <…>. En nuestra época, la escuela se limitaba a producir funcionarios jurídicos madurados prematuramente, sin formación ni base científica alguna. La influencia positiva de los graduados de esta primera hornada se manifestó únicamente en el hecho de que introdujeron en el mundo de los litigios y los cohechos nociones de honestidad e incorruptibilidad»[5]. Aunque Chaikovski comentó en una de sus cartas que no era «un buen funcionario», las pruebas de archivo que se conservan contradicen esta discreta autoevaluación. Apenas seis meses después de empezar a trabajar, su superior inmediato, Jvostov, escribió en un informe al ministro de Justicia que quería que Chaikovski pasara a

formar parte de la plantilla de la principal sección administrativa, puesto que el joven, «a fuerza de trabajar con el celo y tesón necesarios, ha adquirido ya un cierto grado de experiencia»[6]. El Departamento de Justicia estaba situado en la calle lo que apunta, muy probablemente, a Modest. Está claro que quienquiera que fuera el responsable intentó obviar las vicisitudes de Ilia durante esos seis años.

Malaya Sadovaya, y al futuro compositor le bastaba con salir de su despacho para encontrarse en la Nevski Prospekt, es decir, en el vórtice de la vida social de San Petersburgo.

Este periodo petersburgués –que comienza con el ingreso de Chaikovski como funcionario en el Ministerio de Justicia y termina con sus estudios en el Conservatorio de San Petersburgo– tampoco ha sido adecuadamente explorado por sus biógrafos, a pesar de que se trata de una época en la cual sus energías creativas, aunque todavía ocultas, siguieron creciendo. Para él, fueron años complicados y perturbadores. Su mente estaba atormentada por un grave conflicto entre su innata timidez y la necesidad de autoafirmación social, entre el sentido de la responsabilidad hacia el trabajo y la familia, y la atracción por los placeres sensuales, entre la tentación de la ociosidad y las vagas pero crecientes exigencias, sólo gradualmente percibidas por él mismo y por otros, de su instinto creativo. En un primer momento, este conflicto se manifestó en una propensión al gesto extravagante y a vivir a lo grande.

Es difícil sustraerse a la impresión de que los primeros biógrafos de Chaikovski, empezando por Modest, obviaron deliberadamente los detalles de este conflicto interno, limitándose a los hechos más esenciales en su prisa por pasar al inicio de su carrera como compositor. Durante este «interludio social», Chaikovski gozó sin duda de numerosas oportunidades para satisfacer sus deseos en fugaces aventuras homosexuales. Incluso en las ediciones disponibles de su correspondencia encontramos indicios inequívocos de tales actividades, a pesar de la implacable censura a la que fueron sometidos una y otra vez los textos publicados.

Para poder evaluar las facetas conocidas o implícitas de la vida íntima y el comportamiento social del joven Chaikovski, es necesario situarlas en el contexto de las costumbres sexuales del conjunto de Rusia durante la segunda mitad del siglo XIX. La cultura rusa ha exhibido históricamente una peculiar mezcla de mojigatería retórica y superficial, y una extraordinaria laxitud moral en la vida cotidiana. Ni las severas admoniciones de las autoridades eclesiásticas ni las prescripciones del *Domostroi*, el código medieval de conducta familiar, pudieron impedir que la población rusa –en particular, su componente masculino– diera rienda suelta a sus caprichos sexuales y a sus deseos pecaminosos. A pesar de su gran influencia, la Iglesia ortodoxa nunca logró suprimir del todo una poderosa herencia pagana y a veces se vio obligada incluso a incorporar algunos de los antiguos cultos de la fertilidad[7].

La opinión bastante extendida de que en Rusia la homosexualidad ha sido considerada un delito desde tiempos inmemoriales es históricamente inexacta. En el presente libro se utiliza este término por conveniencia, a pesar de que aplicarlo a la Rusia de la época de Chaikovski es un anacronismo. En aquel tiempo (y también antes y después) las relaciones sexuales entre varones se designaban con toda una serie de palabras y denominaciones, desde las peyorativas hasta las

neutras: «pederastia» (del griego *paiderasteia*, literalmente «amor por los niños») se utilizaba en la antigua Grecia para describir (con connotaciones elevadas) la atracción sensual que los hombres adultos sentían por los adolescentes; «sodomía» (de la ciudad de Sodoma, plagada de vicios, en el Antiguo Testamento), un término del léxico medieval, principalmente eclesiástico, que sigue utilizándose en la actualidad, designaba en el pasado no sólo el comportamiento homosexual, sino también el sexo anal con una mujer y la zoofilia; la palabra específicamente rusa *muzhelozhstvo* (literalmente «acostarse con hombres», calcada del griego *arsenokoitai*, que es una expresión tomada del Nuevo Testamento) se empleaba predominantemente en los documentos legales. Aparte de estas palabras, sobre todo en la literatura de la época victoriana, se favorecían eufemismos como «vicio antinatural» o «perversión del sentimiento sexual». Sin embargo, mientras que en la época medieval, a partir del siglo xii, en Europa occidental los culpables de «sodomía» eran condenados por la Inquisición a la hoguera, el *Domostroi* ruso (literalmente «orden doméstico», un conjunto de reglas para las familias, recopiladas por primera vez en el siglo xvi) prescribía en este contexto, como en el caso de cualquier otro pecado, una penitencia meramente espiritual.

Los extranjeros que visitaban Moscovia en los siglos xv al xvii se escandalizaban por la proliferación generalizada e impune de la «sodomía» en todos los estratos de la población, desde el campesinado hasta los miembros de la familia del zar[8]. Esta «fornicación antinatural» no figura como delito en ninguno de los textos jurídicos de los periodos kievita y moscovita de la historia rusa, empezando por la *Russkaia pravda* (Justicia de la Rus) –el famoso código legal compilado principalmente durante el reinado de Yaroslav el Sabio, gobernante de la Rus de Kiev a principios del siglo xi– y llegando hasta el nuevo código legal (*Ulozhenie*) promulgado por el zar Alexis en 1649.

La primera vez que este tema aparece en un contexto penal en Rusia es en los *Breves Artículos de Guerra* emitidos en 1706 por el príncipe Menshikov, teniente militar de Pedro el Grande, según los cuales la «fornicación antinatural con animales» o «entre dos hombres» y la «lujuria con niños» se castigaban con la hoguera. Significativamente, este castigo había sido tomado del estatuto militar sueco. Sin embargo, diez años más tarde, el zar Pedro redujo drásticamente la severidad de las penas, prescribiendo únicamente castigos corporales ordinarios, y sólo en el caso de que se hubiese empleado la fuerza se condenaba al reo a la deportación de por vida a Siberia. Cabe señalar que los estatutos militares de Pedro sólo se aplicaban a quienes servían en el ejército, sin afectar al resto de la población.

La criminalización de las relaciones sexuales entre hombres como uno de los delitos «sexuales» o «carnales» no tuvo lugar hasta 1832, como parte del nuevo código civil redactado bajo el reinado de Nicolás I, es decir, apenas ocho años antes de que naciera Chaikovski. Por lo tanto, no se puede hablar de una tradición «de larga data»[9]. Esta ley, sin embargo, rara vez se aplicaba a las clases dirigentes. En la Rusia de la época, el comportamiento homosexual se perseguía de forma «accidental e irregular», es decir, de manera muy selectiva: no se perseguía, por ejemplo, a quienes gozaban de un alto estatus e influencia, o a quienes estaban bien relacionados. Esta situación fue la predominante en Rusia

durante todo el siglo XIX[10].

Entre los miembros de las clases superiores, el libertinaje sexual había sido la norma a lo largo de muchos siglos de servidumbre y, de hecho, hacía tiempo que había dejado de considerarse una práctica corrupta. Al no haber atravesado la experiencia caballeresca de la nobleza europea, la rusa no poseía un ideal de amor cortés, ni tampoco un modelo de preceptos éticos en la esfera sexual. Tampoco había conocido una educación moral consistente, ya que el gobierno no se consideraba obligado a ejercer de guardián de la moral pública. Más tarde, a partir de finales del siglo xviii, las clases cultivadas se vieron expuestas a una avalancha de literatura occidental libertina, sobre todo francesa, que, pese a estar oficialmente prohibida, era de fácil acceso mediante el intercambio entre amigos y conocidos. Esta influencia contribuyó al desarrollo de unos modos de vida deliberadamente frívolos en la sociedad elegante y en los estratos superiores de la intelectualidad, que la literatura de la época refleja con profusión. En cuanto a la relación sexual entre hombres, por regla general adoptaba la forma de relaciones entre individuos de clases altas y bajas en las fincas de los terratenientes, en los monasterios, en los talleres de los artesanos, en los baños públicos, en las cárceles o simplemente en las calles de las grandes ciudades, como San Petersburgo y Moscú.

A mediados del siglo XIX, buena parte del sentimentalismo del primer romanticismo respecto a las relaciones amorosas se había extinguido, y una importante porción de la alta burguesía y la intelectualidad había perdido en gran medida los motivos religiosos o económicos para observar las restricciones relativas a la satisfacción sexual. Fue entonces cuando en las dos capitales rusas empezó a tomar forma una nueva «identidad sexual», cada vez más notoria, sobre el fondo de las relaciones más tradicionales. Los hombres con gustos sexuales poco ortodoxos, procedentes de los más variados estratos sociales, empezaron a buscar y a reconocer activamente a otros como ellos y a coincidir en zonas específicas y bien conocidas de San Petersburgo y Moscú. Este modelo de comportamiento marcó una ruptura decisiva con las antiguas formas patriarcales de la sexualidad masculina, y en adelante el «mercado sexual» en Rusia se desarrollaría de acuerdo con una nueva jerarquía de valores y un nuevo orden simbólico. Surgió entonces una subcultura homosexual diferenciada, principalmente en las grandes ciudades, que se asemejaba a la que había arraigado en Europa occidental desde principios del siglo xviii.

En las memorias del periodista Vladimir Burnashev, recientemente publicadas, encontramos una descripción detallada de estos ambientes: «En los años 1830-1840, y aún en la década de 1850, en la Nevski Prospekt al atardecer, cuando salían todo tipo de hetairas ataviadas para realizar sus cacerías, aparecían también una gran cantidad de hetairas en pantalones. Entre ellos había postillones muy guapos, <…> hijos de soldados, coristas de diversos coros, aprendices de diversos oficios finos –sobre todo de peluquería, tapicería y sastrería–, así como tenderos que habían perdido su empleo, oficinistas muy jóvenes de los ministerios de la Guerra y de la Marina, y, por último, incluso funcionarios de diversos departamentos vestidos de uniforme. No se acercaban como las prostitutas a ofrecer sus servicios, sino que caminaban siempre muy despacio, deteniéndose de vez en cuando junto a una farola para que se les

pudiera ver mejor; si los mirabas, sonreían y, si les devolvías la sonrisa, estas hetairas de sexo masculino se pegaban a ti, siguiéndote de cerca o caminando a tu lado, hasta que conseguías subirte a un coche para escapar de este acoso, a no ser, claro, que el acosado sintiera el amor de modo homosexual. En ese caso, libertino y hetaira se dirigían juntos a alguna posada, donde se alquilaba una habitación, o a alguno de los baños públicos que abundaban por aquella época y que ofrecían espacios reservados. Los más entusiastas, sin embargo, llevaban a los jóvenes a su apartamento. Muchos jóvenes cocheros, en especial los que conducían carruajes elegantes, se dedicaban a este vil oficio. Ni que decir tiene que a todos ellos les gustaba vestir bien, y solían lucir camisas de seda. Algunos llevaban su prostitución al extremo de pintarse y maquillarse el rostro <…>. La propensión al *muzhelozhstvo* [homosexualidad masculina] devino tan pronunciada en San Petersburgo que las verdaderas prostitutas de Nevski Prospekt empezaron a sufrir las consecuencias de tan terrible desdén por sus servicios y sus madamas tuvieron que soportar pérdidas»[11].

Semejante atmósfera resultó embriagadora para el joven Chaikovski. Una vez fuera del marco considerablemente rígido (a pesar de todo su libertinaje secreto) de la Escuela de Jurisprudencia, los antiguos alumnos tuvieron por fin la posibilidad de dar rienda suelta a sus deseos y abandonarse a la disipación, cada uno según sus propias inclinaciones y gustos. «En los años inmediatamente posteriores a su graduación en la escuela», escribe Modest de su hermano, «siguió siendo el colegial adolescente de siempre»[12]. Es imposible pasar por alto el acusado contraste entre el comportamiento del Chaikovski de esta época y el de los años posteriores. Es bien conocido que, en sus años de madurez, el compositor desarrolló una verdadera fobia a las grandes multitudes, reaccionando con extrema incomodidad ante cualquier reunión multitudinaria. El mero hecho de pensar en reuniones públicas o en fiestas privadas en las que se hubiera congregado mucha gente a la que apenas conocía, o a la que no conocía en absoluto, podía llevarle al borde de la desesperación. Sin embargo, poco o nada hay de esto en su actitud durante la mayor parte del periodo comprendido entre 1859 y 1865, a lo largo del cual se entregó en cuerpo y alma a la vida placentera y a la vorágine social. Varios años más tarde, en 1878, confesaría en una carta a su hermano Anatoli: «Me divierte recordar, por ejemplo, lo mucho que me mortificaba por no poder entrar en la alta sociedad y convertirme en un personaje elegante y a la moda. Nadie sabe lo que sufrí a causa de esta tontería y cuánto luché por superar mi increíble timidez, que en una ocasión llegó incluso a impedirme dormir o comer los dos días previos...»[13].

Sin embargo, esta timidez no era, al parecer, tan evidente cuando estaba en compañía. Ante sus conocidos, el futuro compositor se comportaba con total naturalidad y causaba una impresión encantadora en todos. Un amigo de aquellos –y posteriores– años, el crítico musical Hermann Laroche, recordaba: «Tal vez me equivoque, pero tengo la impresión de que el Chaikovski de los años 1860 y el de los años 1880 no eran la misma persona. El Chaikovski de veintidós años <…> era un joven urbanita, completamente afeitado a pesar de la moda imperante por entonces, que vestía de forma algo descuidada con ropa confeccionada por un sastre caro, aunque no del todo nueva, de modales encantadoramente sencillos aunque, según pensaba yo entonces, un tanto fríos; conocía a muchísima gente y,

cuando paseábamos juntos por Nevski [Prospekt], no cesaban los saludos y las reverencias. En general (aunque no exclusivamente), los saludos le llegaban de la gente elegante. Los idiomas extranjeros que conocía eran el francés y un poco de italiano. <…> En esta primera época (y durante mucho tiempo después) no iba a ningún sitio a pie; incluso para recorrer la distancia más corta tomaba un coche. Y aunque acabo de mencionar los paseos que dábamos juntos por la Nevski, en realidad se trataba de las típicas excepciones de los habitantes de Petersburgo: incluso aquellos que generalmente no van a pie a ningún lado, pasean alguna vez por la Nevski. Esto era especialmente cierto en la década de 1860, cuando la gente solía desfilar arriba y abajo sin rumbo por sus amplias aceras»[14].

Gracias a la mejor situación financiera de su padre, Alexandra, la querida hermana de Chaikovski, pudo finalmente terminar su curso en el Instituto Smolni y poco después, el 6 de noviembre de 1860, contrajo matrimonio con Lev Davidov, un acomodado terrateniente, hijo de un participante en la Revuelta Decembrista de 1825 contra el zar Nicolás I. La joven pareja se fue a vivir a la finca solariega de Lev en el distrito de Kamenka, en Ucrania, donde trabajaba como administrador de las propiedades familiares en representación de sus hermanos mayores, que habían nacido antes del exilio de su padre a Siberia y eran ahora los propietarios legales de las fincas de los Davidov.

En una carta a Alexandra fechada el 23 de octubre de 1861, Chaikovski se expresaba mediante una retahíla de estados de ánimo diversos: «Confieso que siento una gran debilidad por la capital rusa. ¿Qué le voy a hacer? Me he acostumbrado demasiado a ella. Todo aquello que me resulta más querido se encuentra aquí, en Petersburgo, y soy incapaz de plantearme la vida en cualquier otro sitio. Además, cuando la cartera no está demasiado vacía, el alma se siente alegre <…>. ¿Sabes cuál es mi mayor defecto? Cuando tengo dinero en los bolsillos, lo derrocho siempre en placeres. Se trata de algo vil y estúpido, lo sé; estrictamente hablando, no debería en absoluto malgastar el dinero en placeres: tengo grandes deudas que exigen su pago, así como necesidades de primer orden, pero yo (de nuevo a causa de mi debilidad) hago caso omiso de todo ello y me divierto. Tal es mi carácter. ¿Cómo terminaré? ¿Qué me depara el futuro? Me produce pavor pensar en ello. Sé que tarde o temprano (más temprano que tarde, estoy seguro) no me quedarán fuerzas para luchar con las dificultades de la vida y me romperé en pedazos, pero hasta entonces disfruto de la vida como puedo y lo sacrifico todo en aras de este disfrute. Pero ya van dos semanas de problemas de todo tipo: en el trabajo las cosas no van bien, los pocos rublos que tenía se han esfumado hace días y soy desgraciado en amores; pero ¿qué importa?, llegarán nuevas diversiones. A veces incluso lloro un poco, pero luego doy un paseo a pie por la Nevski, vuelvo andando a casa y recupero el buen humor»[15]. Estos pensamientos, aunque estilizados para encajar en el estereotipo de un joven dandi, parecen reflejar no obstante sus preocupaciones reales, que no difieren de las del típico joven de su clase en el umbral de la madurez. Sus extraordinarias potencialidades espirituales estaban aún por descubrirse, y su «libido» –en el amplio y vigoroso sentido del término– se dirigía naturalmente al placer hedonista, que a su edad es casi inseparable de lo erótico.

A través de la amistad y la estrecha compañía de Apujtin, Piotr se introdujo

inevitablemente en los círculos homosexuales. Sus cartas no dejan lugar a dudas sobre el gran afecto que entonces sentía por el poeta: «Veo a Apujtin todos los días», escribió a Alexandra el 10 de marzo de 1861. «En mi corte sigue ocupando el puesto de primer bufón y, en mi corazón, el de mejor amigo»[16]. Modest describió al Apujtin de entonces de la siguiente manera: «Su alegría e ingenio en aquella época, en la plenitud de su juventud –cuando todavía no estaba confinado en un sofá a causa de su obesidad crónica, sino que, por el contrario, era activo y emprendedor–, hacían que su compañía fuera de lo más excitante. Célebre por su agudo sentido del humor y por su gusto incansable por las travesuras infantiles, estaba siempre rodeado de un grupo de bribones como él, y Piotr Ilich, siempre que quería, era recibido entre ellos con los brazos abiertos»[17].

Tras graduarse en la Escuela de Jurisprudencia, Apujtin no realizó el menor intento por ocultar su homosexualidad. «Se mezcló sin reservas con la juventud dorada de Petersburgo», recordaba un contemporáneo, «zambulléndose en las pasiones de sus “noches frenéticas” <…>. Una hermosa tarde de verano, la alta sociedad petersburguesa paseaba por la punta de la isla de Elagin durante la puesta de sol, cuando de pronto apareció una excéntrica amazona vestida con un traje de fantasía y rodeada de jóvenes y apuestos soldados de caballería. La cabalgata pasó dos veces al galope y muchos de sus conocidos reconocieron finalmente y no sin sorpresa que la misteriosa amazona no era otro que Apujtin»[18]. Había por todas partes banquetes, picnics, fiestas, paseos y espectáculos en los que Apujtin y sus amigos podían hallar diversión. Naturalmente, en el ambiente de los salones de sociedad, el poeta, considerado un ingenio brillante por sus epigramas, juegos de palabras y chistes, eclipsaba al tímido Chaikovski. Pero, como músico, este último pronto se distinguió del enjambre de aficionados que cantaban arias y canciones de moda o aporreaban pianos. Muy pocos podían reproducir de memoria una melodía de ópera escuchada por primera vez la noche anterior o las coplas de algún alegre vodevil. Además, Chaikovski era capaz de componer pasajes poco complicados de música incidental para teatros de aficionados, escribir un vals o una broma musical, e incluso atreverse con la coloratura de un aria italiana. En la mencionada carta a su hermana del 10 de marzo de 1861 escribió sobre estos pasatiempos: «Fui con Apujtin a despedirme [de una de sus conocidas]. Apujtin le regaló unos versos y se emocionó tanto que empezó a sollozar. <…> Yo le prometí a la dama que le escribiría una canción, pero no era sincero. Es una persona encantadora»[19].

Así y todo, los dos jóvenes no se arredraban a la hora de acometer acciones extravagantes. En una ocasión, tras hacer una apuesta con los amigos, se dirigieron a última hora de la tarde al apartamento de Emma La Grua, una solista de la ópera italiana que, debido a una indisposición, había anunciado el día anterior que no podría cantar en la función de esa noche. Consiguieron convencer a la criada para que les dejara entrar, explicando que les traía un asunto urgente. La diva supuso que se trataba de médicos o funcionarios enviados por la dirección del teatro para saber cómo se encontraba, y los hizo entrar. Un memorialista describe así la escena que sucedió: «Apujtin entró junto con su amigo [Chaikovski] y anunció a la cantante que eran terratenientes de provincia que habían venido especialmente desde [la ciudad de] Oriol para escuchar a La

Grua en *Norma* y que debían regresar a Oriol inmediatamente después de la representación. Apujtin dijo todo esto de forma categórica y añadió que no se irían hasta que La Grua les cantara “Casta diva”. Al fin y al cabo, ¡no podían volver a Oriol sin haberla escuchado! Tremendamente divertida ante la audacia de ese par de chiflados, La Grua puso reparos al principio, pero finalmente se sentó al piano y, a pesar de su ronquera, cantó “Casta diva” para ellos. ¡Habían ganado la apuesta, Q.E.D.!»[20]. El aria de Bellini sería una de las favoritas de Chaikovski durante toda su vida.

Fue también durante este periodo de primera juventud cuando Chaikovski, tal vez por mediación de Apujtin, conoció a Alexei Golitsin, príncipe, diplomático y figura central en otro de los círculos homosexuales de Petersburgo (aristócrata de alta cuna, más tarde viviría abiertamente con su amante Nikolái Masalitinov sin sufrir por ello ninguna repercusión social negativa). Aunque genuinamente interesado por la cultura, Golitsin no era una persona de trato fácil, pues era de carácter a la vez posesivo y excesivamente inquisitivo. Sin embargo, a pesar de que se veían poco, durante un tiempo Golitsin se convirtió en uno de los compañeros de Chaikovski, personificando, al igual que Apujtin, el entorno en el que el joven podía disfrutar de ocasionales aventuras amorosas sin cargo de conciencia. Su estilo de vida, una especie de comedia costumbrista, quizá se podría caracterizar como «gay» en su acepción original de «despreocupado» o «desenfadado». Sin embargo, parece poco probable que en esta época Chaikovski percibiera sus inclinaciones eróticas como incontrolables o irreversibles.

Durante este mismo periodo, Chaikovski siguió manteniendo contacto con antiguos compañeros de clase y con algunos que continuaban estudiando en la Escuela de Jurisprudencia: Vladimir Adamov, Lev Shadurski, Vladimir Gerard y, como sabemos ahora, Serguéi Kireyev. El verano de 1860, por ejemplo, lo pasó en la finca de la familia Shadurski. Otro amigo al que veía a menudo era Vladimir Yuferov, futuro fiscal del distrito de Odesa, industrial y financiero, quien, al igual que Adamov, había estado en la clase superior a Chaikovski en la escuela. De una carta que Chaikovski escribió a su hermana el 10 de marzo de 1861 se desprende que Yuferov había sido una vez el pretendiente de Alexandra: «Yuferov parece haber olvidado por completo lo que hubo entre vosotros, aunque se refiere a ti como una dama impresionante y no puede evitar odiar a Liova [Lev Davidov, marido de Alexandra]»[21]. En el Departamento de Justicia, Chaikovski se sintió atraído por un oficinista de dieciséis años, Efim Volkov, quien más tarde se convertiría en pintor, «cuya mirada encierra algo especial»[22]. Chaikovski ayudó al joven en todo lo posible y movió todos los hilos que pudo en su favor. No podemos sino conjeturar qué era ese «algo especial» que veía en la mirada de Volkov, pero la predisposición a favorecer y apoyar a jóvenes atractivos le acompañó hasta el final de su vida.

Más importante resultó su incipiente amistad con Ivan Klimenko, que duró muchos años, a juzgar por sus cartas, no exentas de cierto elemento erótico de carácter lúdico. Aunque era arquitecto de formación y acabó trabajando para el ferrocarril Moscú-Kursk, la verdadera pasión de Klimenko era la música. Pese a que nunca llegó a desarrollar sus aptitudes y no pasó de la condición de diletante, poseía un oído delicado y perspicaz. Simpático y de trato fácil (Modest lo describe como «un joven atractivo de pelo oscuro, con un rostro tártaro, plano y

de ojos pequeños»)[23], consiguió crear con Chaikovski una suerte de compañerismo que ambos apreciaban mucho[24]. Klimenko dejó interesantes recuerdos sobre el compositor; por ejemplo, el de su primer encuentro, del que confiesa que Chaikovski le «cautivó» al instante: «[Chaikovski era] muy joven, extraordinariamente agradable, de impecables modales, infinitamente modesto y, en cierto modo, singularmente guapo <…>. A partir de aquella memorable tarde nos aficionamos el uno al otro, afición que aumentaba con cada nuevo encuentro y acabó convirtiéndose en un afecto muy sincero»[25]. Modest evoca con detalle el estilo de vida despreocupado y hedonista de su hermano en la década de 1860, dominado por el «culto a la fiesta y la diversión», comentando que era «imposible llevar la cuenta de la interminable variedad de entretenimientos» en los que participaba por entonces: «No pasaba un solo día sin que se le invitara a todo tipo de reuniones y eventos sociales»[26]. En opinión de su primer biógrafo, esto se tradujo en un cierto descuido de sus relaciones con sus familiares, «y en su trato con ellos se deslizó un componente de egoísmo y desdén»: «Quedarse tranquilo en casa era el colmo del tedio, un fastidio inevitable cuando el bolsillo estaba vacío y no había invitaciones ni entradas para el teatro»[27]. Aunque algo estilizado, el retrato refleja la actitud ante la vida de un joven cuyo espíritu no ha acabado de despertar: da la impresión de que Chaikovski aún no había sentido la necesidad intelectual o emocional de buscar y, en última instancia, encontrar un escape creativo.

El cargo de Ilia como director del Instituto Tecnológico propició que la familia se mudase a un amplio apartamento. Durante el año académico, la casa del nuevo director se convirtió en el lugar de encuentro favorito de los estudiantes del instituto, y en verano Ilia alquilaba una casa de campo en las afueras de la capital que estaba abierta a aquellos que no podían permitirse volver a sus casas durante las vacaciones estivales. También esta circunstancia ofrecía oportunidades para la diversión: «Tanto los estudiantes como los hijos de Ilia Petrovich organizaban obras de teatro, espectáculos de luces y fuegos artificiales caseros, turnándose entre ellos para ser espectadores o intérpretes». El admirador hermano afirma que Chaikovski obtuvo con ese público la misma popularidad «que siempre y en cualquier lugar»[28].

En su autobiografía, al recordar sus propios sentimientos en aquella época, Modest admite con franqueza: «Nunca se me pasó por la cabeza que el deleite que experimentaba ante la visión de la belleza de un niño o de un joven, el loco deseo de besar su mano, de ponerme a sus pies, la sensación de angustioso éxtasis que me provocaba la contemplación de su figura y el mortecino dolor por la idea de que eso era imposible, pudieran tener algo en común con aquellas guarradas [el tema de las relaciones sexuales] de las que nos había hablado [un compañero a Anatoli y a él, cuando tenían ocho años]. No podía ver ni remotamente en la adoración de Petia por Serguéi Kireyev algo parecido a esa porquería. Incluso si me hubiera preguntado por ello, la franqueza con la que Petia expresaba su amor, y el reconocimiento por parte de todos de que se trataba de algo bastante normal habrían disipado mis dudas. Empezando por papá, todo el mundo en casa hablaba de Serguéi Kireyev y, cuando Petia se hizo amigo de un tal Sadovnikov, estudiante del Instituto Tecnológico, todos vieron en él un gran parecido con Kireyev, de modo que el tal Sadovnikov pasó a formar parte de nuestra familia,

visitándonos durante las vacaciones, pues era huérfano, y uniéndose a Anatoli y mí como compañero de juegos»[29].

En ese mismo texto, Modest se explaya sobre su temprana adoración por su hermano mayor, que resultaría determinante en el curso de su propia vida: «Al principio de este periodo, Petia nos prestaba menos atención [a él y a su gemelo Anatoli] que antes; arrastrado como estaba por todas las sensaciones de la pujante juventud, apenas participaba activamente en nuestras vidas. Sin embargo, nuestra adoración por él seguía intacta. Todo en Petia era para mí sagrado, bueno, inteligente, noble y, como en el pasado, veía su actitud hacia la gente, sus ideas sobre la vida y su forma de ver las cosas como principios rectores y leyes inquebrantables. Su habitación en el Instituto Tecnológico estaba situada un piso por debajo de nuestro apartamento. Para mí, esa habitación era un santuario. En su escritorio había unas piedras que había traído como recuerdo de un reciente viaje a Imatra. Este viaje y también su peregrinación a pie al monasterio de San Sergio en 1858 eran dos acontecimientos de los que hablaba con entusiasmo y que a mí me parecían más interesantes que los viajes del capitán Cook. En la misma mesa había también un retrato de SK, Serguéi Kireyev»[30]. Cuando se hallaba en un ambiente de cierta intimidad, Chaikovski, al parecer, llegaba incluso a permitirse amaneramientos en su conducta exterior, que podrían haber sido recibidos con desaprobación de no mediar su irresistible encanto juvenil: «Sabía –escribe Modest– cómo hacer permisible lo inaceptable: por ejemplo, le apasionaba representar el papel de una bailarina <…>. Por las tardes, cerca de nuestra dacha, en la zona que separa el Nuevo Terreno del Parque Inglés, Petia realizaba vistosas actuaciones que todo el mundo aplaudía y nadie veía inapropiadas para un muchacho; sus compañeros, de hecho, participaban en ellas con placer»[31]. Modest recuerda cómo, durante su etapa de funcionario, Piotr intentó en vano enseñarle a imitar los gestos y movimientos de las bailarinas y las divas de ópera en boga por entonces[32]. También participaba con frecuencia en funciones de teatro de aficionados, para las cuales, según sugiere previsiblemente Modest, poseía «un cierto aunque rudimentario talento escénico», si bien –según se deduce– «era en realidad un actor muy malo»[33]. Laroche escribe que, incluso en su juventud y a pesar de gozar de una excelente salud, Chaikovski tenía «un extraordinario miedo a la muerte, a cualquier cosa que la pudiera insinuar; en su presencia no se podían pronunciar palabras como “ataúd”, “tumba”, “funeral”, etc. Uno de sus mayores padecimientos en Moscú fue el hecho de que la entrada del edificio donde se alojaba (que no podía dejar debido a sus circunstancias económicas) estaba justo al lado de una tienda de ataúdes»[34]. En 1866 confesó a su hermano Anatoli que la idea de que alguien de su familia pudiera morir le perseguía «continua e implacablemente» como una pesadilla[35]. Este profundo temor a la muerte se comprende si tenemos en cuenta sus experiencias infantiles de la pérdida de su madre y de la trágica muerte por escarlatina del niño Vakar, al que se sentía tan unido.

El reverso de la vida social de Chaikovski era la necesidad de mostrar un cierto grado de conformidad. Como cualquier otro joven de la ciudad, se esperaba de él que cortejara a muchachas jóvenes con vistas a elegir novia. Y aunque fue precisamente durante este periodo de San Petersburgo cuando su

homosexualidad creció hasta convertirse en el eje emocional y erótico de su personalidad y, por tanto, en un rasgo irreversible, esto no significa necesariamente que él mismo se diera cuenta de ello con algún grado de claridad o certeza. Por otra parte, no cabe duda de que a lo largo de su vida llegó a mantener relaciones auténticas, cálidas e incluso íntimas con mujeres tan diferentes como la sentimental Vera Davidova (hermana de Lev), secretamente enamorada de él, y la práctica y circunspecta Nadezhda von Meck. Una de sus relaciones más duraderas, forjada cuando él apenas tenía doce años, fue la que mantuvo con su prima Anna Merkling, unos diez años mayor, a la que más tarde dedicaría su *Menuetto scherzoso*. En 1874, en respuesta a una carta de Anna, o Annette, como siempre la llamaba, el compositor escribía: «Nada más echar un vistazo al sobre, me vi arrastrado por las alas del recuerdo hacia un tiempo pasado <…>. Me fijo en la dulce letra, rasgo el sobre y empiezo a leer tu deliciosa cháchara»[36]. Según Modest, «Anna poseía una sensibilidad tan grande como la suya»[37].

De hecho, es muy probable que Chaikovski tuviera en esta época una motivación doble para cortejar a las jóvenes: no sólo el deseo de ocultar sus verdaderos anhelos eróticos, sino también una curiosidad y un interés genuinos por el sexo opuesto, que se apoyaba en una suerte de autosugestión, es decir, en la esperanza de que con el tiempo entraría en razón y acabaría siendo como todo el mundo. Así, en una carta a su hermana Alexandra del 9 de junio de 1861 elaboró un amplio catálogo de jóvenes por las que supuestamente albergaba sentimientos más o menos tiernos: «¡Sofia Adamova me confesó que el año pasado las dos Varenkas habían estado locamente enamoradas de mí y que se habían derramado muchas lágrimas! Esta historia hizo maravillas en mi autoestima… No hace mucho conocí a una tal Mme. Gerngross y me enamoré un poco de su hija mayor. ¡Figúrate qué cosa tan extraña! Porque se llama SOPHIE. Sophie Kireyeva, Sofia Lapinskaya, Sophie Boborikina, Sophie Gerngross… ¡todas Sofías! Merece una reflexión», y siguen cuatro versos bastante torpes sobre el tema de las cuatro Sofías[38]. No hay que olvidar, por supuesto, que esta carta está dirigida a su hermana, ante la cual Chaikovski disimulaba a menudo, movido por el deseo de ocultar la situación real. A pesar de la gran devoción que siempre sintió por ella, las convenciones sociales, sus propios autoengaños y su prudente necesidad de disimular dieron lugar a cierta dosis de artificialidad e insinceridad en las cartas que le dirigía. Para Chaikovski, el hecho de que Alexandra abandonara pronto San Petersburgo tras su matrimonio con Lev Davidov resultó, qué duda cabe, muy conveniente.

En el verano de 1861, Chaikovski realizó su primer viaje al extranjero. Al no disponer de fondos para afrontar uno por su cuenta, aceptó la oferta que le hizo un conocido de su padre, el ingeniero Vasili Pisarev, de acompañarle en calidad de intérprete y secretario. Los dos viajeros visitaron Berlín, Hamburgo, Amberes, Bruselas, Londres y París. El viaje, sin embargo, resultó decepcionante, y Pisarev, un compañero de viaje incompatible y muy desagradable, por lo que al final Chaikovski decidió dejarlo. Más tarde calificó todo aquel empeño de «error colosal»[39]. De todas las ciudades que vieron, sólo París le impresionó favorablemente: «En general, la vida en París es extremadamente agradable. Aquí puedes hacer lo que quieras; lo único que está prohibido es aburrirse. Basta con

salir a los bulevares y ya te sientes alegre»[40].

Modest nos informa en su «Autobiografía» de que la «gran pasión de su hermano en esta época era un tal Frédéric, un joven francés muy bello, cuyo apellido probablemente ni el propio Petia sabía». Al parecer, Chaikovski lo conoció durante esta visita a París y se encaprichó tanto de él que lo vistió con ropas nuevas de pies a cabeza, se lo llevó a un estudio fotográfico para retratarlo y lo convirtió en «su compañero durante toda su estancia en la ciudad». Este episodio dejó al futuro compositor «un recuerdo para toda la vida bajo la forma de un retrato que ahora adorna el Museo Klin <…>. Él [Chaikovski] apreciaba este retrato y lo colocaba en todas partes de manera que resultara bien visible»[41]. Aquel otoño se produjeron dos acontecimientos de los que hablaremos más adelante: Piotr decidió apuntarse a los cursos de música creados recientemente por la Sociedad Musical Rusa, abiertos a todo el mundo, y los gemelos Anatoli y Modest, siguiendo sus pasos, se inscribieron en la Escuela de Jurisprudencia.

Tras su regreso a Rusia, Chaikovski recibió la noticia de que Alexandra había dado a luz a su primer hijo, una niña llamada Tatiana. Entusiasmado con la noticia, escribió un poema dedicado a su sobrina, la primera de las cuatro hijas de los Davidov. Dos años más tarde nacería Vera, seguida de Anna en 1864 y Natalia cuatro años después.

Chaikovski decidió pasar el verano de 1862 en San Petersburgo. Modest observó, citando las propias palabras de su hermano, que en aquel momento su trabajo en el Ministerio de Justicia «seguía constituyendo la principal preocupación de su vida»[42]. «Espero ser promovido pronto al puesto de funcionario para misiones especiales en el ministerio», escribió a su hermana pocos meses antes, en diciembre de 1861. «Eso significaría un aumento de veinte rublos en mi sueldo y menos trabajo. Dios quiera que salga bien»[43]. Chaikovski se trasladó con uno de sus nuevos conocidos, Vladimir Teviashev, a un apartamento en la calle Mojovaya, no muy lejos de su lugar de trabajo. Sólo en las vacaciones se permitía el lujo de visitar la casa de campo en las afueras de San Petersburgo, alquilada con objeto de acoger a los estudiantes del Instituto Tecnológico.

«Este ha sido mi único consuelo», escribió a su hermana el 10 de septiembre de 1862. «Estoy seguro de que no has olvidado mi debilidad por la dacha de Golov; esta devoción no ha disminuido, aunque ahora parece que soy el único que la mantiene»[44].

En otoño de ese año, Nikolái e Ippolit habían abandonado San Petersburgo por motivos laborales, mientras que Anatoli y Modest empezaron a vivir como internos en la Escuela de Jurisprudencia y sólo podían acudir a la casa familiar los días no lectivos. En la citada carta a Alexandra, Chaikovski señalaba también que «ahora papá y yo vivimos solos y, figúrate, en contra de lo que esperábamos, no nos aburrimos en absoluto <…> ceno en casa todos los días; a menudo viene a vernos <…> cierto señor que tú conoces, llamado Gerard, pero, como tanto papá como yo le queremos como a un hermano, su presencia nos hace muy felices. Por las noches vamos al teatro (ruso) con bastante frecuencia o jugamos a las cartas». También recibían visitas de parientes, y Chaikovski sentía una especial predilección por Alexei Davidov, de dieciséis años, el hermano menor de

su cuñado, que «luce tan guapo con el uniforme del liceo que rara vez pasa una mujer por delante de él sin caer rendida; suele venir con Tolia [Anatoli] y Modia [Modest], y duerme a mi lado; nos recitamos versos y reímos sin parar»[45].

Sin embargo, sus aspiraciones en el ministerio resultaron vanas. Modest informa que el joven funcionario fue «ignorado» en la lista de nombramientos y otra persona ocupó la codiciada vacante: «Su decepción y resentimiento fueron enormes, y estoy más que seguro de que este fracaso contribuyó decisivamente a su brusco giro hacia la carrera musical»[46]. En efecto, este incidente coincidió al parecer con un cambio bastante perceptible en su estilo de vida, tal como lo describe, aunque de forma un tanto retórica y simplista, el hermano convertido en biógrafo: «A partir del otoño de 1862 ya no se trataba de representaciones teatrales de aficionados ni de frenética vida social. La música lo engulló todo. La gente se burlaba de él por dejarse crecer el pelo, sus amigos mostraban su desconcierto y reprobaban su decisión <…>. Petia me parecía una persona completamente nueva. Se mostraba tierno con papá, se quedaba en casa, empezaba a descuidar cada vez más su aspecto, trabajaba con asiduidad, atendía las necesidades de Anatoli y las mías, y se preocupaba por cosas que antes eran incompatibles con la imagen de un brillante vividor. Su dulce gentileza y la desaparición en sus conversaciones de toda referencia a espectáculos y bailes nos conmovieron y sorprendieron muy gratamente…»[47]. En el otoño de 1862, Chaikovski se matriculó en el recién inaugurado Conservatorio de San Petersburgo.

Sin embargo, un cierto misterio parece envolver este súbito y notable cambio de orientación, que no fue tan repentino como podría parecer. En realidad, Chaikovski aún no estaba tan seguro de su vocación musical, como lo demuestra una carta a Alexandra fechada el 10 de septiembre: «Por supuesto, no dejaré del todo mi trabajo hasta sentirme completamente seguro de que soy un artista y no un burócrata»[48]. Tampoco había resuelto su conflicto interno entre sensualidad y creatividad. Hasta cierto punto, es lógico que el proceso de transformación fuese lento, e incluso es posible que comenzase cuando aún estaba en la escuela. Parece evidente que el ejercicio del derecho no atraía a Chaikovski en lo más mínimo. En sus cartas no hay ni una sola señal de que disfrutara de su trabajo en el ministerio, aunque fuera diligente en el cumplimiento de sus obligaciones: su ambición por la carrera de funcionario parece haber sido moderada y probablemente intuía que era capaz de algo mucho más grande.

El temperamento de Chaikovski era profundamente creativo y artístico (aunque tal vez no llegara a reconocerlo del todo durante bastante tiempo), algo que quedaba demostrado incluso en sus improvisaciones y bromas. La compañía que más frecuentaba era la de un individuo que también poseía un fuerte talante artístico, Apujtin, quien por entonces mantenía intactas sus aspiraciones de convertirse en un gran poeta y al que de hecho los demás reconocían como tal. Y es muy probable que este factor resultase más decisivo en la estrecha amistad entre ambos que los comunes intereses eróticos. Esta relación habría reforzado el afán del futuro compositor por demostrar su valía, o incluso su superioridad, como medio de autoafirmación, ante sí mismo y ante los demás. Hemos visto que, ya en la adolescencia, alimentaba sueños de gloria, que fueron creciendo en paralelo a su progresiva decepción respecto a la no tan alta sociedad a la que

pertenecía. Aparte de Apujtin, no encontramos en el entorno inmediato del Chaikovski de aquellos años a ninguna persona de especial mérito. El modo de vida de todos sus amigos y conocidos apenas iba más allá de la búsqueda de placeres superficiales. Además, era un ambiente tan precario como potencialmente cargado de problemas.

En 1862 estalló un escándalo en San Petersburgo que debió afectar de forma muy dolorosa a la autoestima de Chaikovski. La «Autobiografía» de Modest suministra algunos detalles que se encuentran previsiblemente ausentes, así como cualquier referencia al propio suceso, de su voluminosa narración de la vida de su hermano: «En aquella época existía una camarilla de jóvenes dorados integrada principalmente por homosexuales refinados, aunque también había algunos jóvenes que simplemente se habían sentido atraídos por la ingeniosa y brillante atmósfera de este círculo. Eligieron el restaurante Chautemps como lugar de reunión por las tardes para charlar y divertirse juntos alrededor de una mesa común; de hecho, el local se convirtió en una especie de club privado, en el cual, sin embargo, nunca sucedió nada reprobable. Un buen día, a raíz de una denuncia, el restaurante Chautemps fue cerrado bajo la acusación de que servía como lugar de encuentro para los homosexuales, y todos los que habían participado en las cenas allí fueron difamados por toda la ciudad, recibiendo el calificativo de *bougres*[49]. Comenzaron a circular historias fantásticas sobre las orgías que habían tenido lugar en ese local; muchas casas cerraron sus puertas a los "asiduos del Chautemps", numerosos conocidos dejaron de saludarlos por la calle y algunos de los jóvenes deshonrados no tuvieron más remedio que abandonar San Petersburgo. Entre los "asiduos de Chautemps" estaban Petia y Apujtin, quienes adquirieron en consecuencia la reputación de *bougres*. Estoy convencido de que este asunto del Chautemps desempeñó un importante papel en la nueva sobriedad del estilo de vida de Petia y en su drástica ruptura con sus hábitos de elegante cantamañanas, ruptura que lo convirtió primero en un diligente funcionario y más tarde en un desaliñado músico profesional. Era la primera vez que se enfrentaba a una cruel injusticia por parte de gente a la que despreciaba, y se indignaba por una situación que a lo sumo debería haber despertado, si se hubiera entendido bien el asunto, arrepentimiento con respecto a un defecto natural irreversible. Ni que decir tiene que el escándalo de Chautemps no cambió las inclinaciones de Petia –nada en el mundo habría podido hacerlo–, pero se volvió más cauteloso en sus aventuras amorosas y, ocultando su sentimiento de ofensa, empezó a evitar las relaciones sociales en las cuales su mala reputación pudiera herir su autoestima, y al mismo tiempo a buscar intereses fuera del *beau monde*. Pienso también que, pese a sentir la injusticia de una condena social por algo cuya rectificación se encuentra más allá de la voluntad humana, al mismo tiempo la cruel actitud de la sociedad respecto a la homosexualidad favoreció en cierta medida la actitud exigente de Petia hacia sí mismo.

A pesar de rebelarse en su interior, no pudo evitar que la condena general de este defecto le influyese y, tras observarse a sí mismo a través del prisma de esos injustos y despiadados jueces, se sintió igualmente despiadado con respecto a sus propios amoríos, hasta el punto de desembocar en ese tipo de desesperación, en ese disgusto con uno mismo capaz de operar la transformación de un joven

vividor social en un tierno hijo y hermano; de un mal funcionario en un buen músico» calificativo de *bougres*[50]. Comenzaron a circular historias .

En este caso, el análisis de Modest parece tener sentido, aunque no se puede afirmar con total seguridad que la conmoción producida por el escándalo de Chautemps fuera la principal responsable del cambio, ni de si el cambio fue tan «drástico» como él afirma.

1Sobre las direcciones familiares de este periodo, véase Poznanskii, *Chaikovskii v Peterburge,* cit., pp. 514-518.

2La carta de Ilia Chaikovski a su esposa del 21 de septiembre de 1851 (*NC,* p. 84) contiene algunas vagas alusiones («entre nous soit dit»), que el editor deja sin explicar, a las fuentes de ingresos reales o potenciales en Tsarskoe Selo (uno de los suburbios de San Petersburgo) y en otros lugares. Uno de los hechos más extraños es la afirmación, en la entrada oficial de Ilia en el *Diccionario biográfico ruso* prerrevolucionario, de que dirigió la fábrica de hierro de Alapaevsk entre 1848 y 1858, y luego fue nombrado director del Instituto Tecnológico de San Petersburgo, mientras que en realidad renunció a su puesto en Alapaevsk y se trasladó a San Petersburgo en 1852. El *Diccionario* especifica que la información para la entrada la había suministrado su familia,

3*ZC,* 1, p. 110.

4*Ibid*. Alexander Kniazhevich accedió a su cargo de ministro de Finanzas en 1858. Estaba casado con la hija de la baronesa Westenhausen, que era directora del Instituto Patriótico, donde la madre de Chaikovski había recibido su educación. Parece probable que, para acercarse a Kniazhevich, Ilia hubiera recurrido a la red de sus conexiones familiares alemanas. También se observa que fue readmitido en el servicio gubernamental con el rango de coronel, inferior al de mayor general con el que se retiró en Votkinsk, lo que pudo deberse a la resistencia en el ministerio respecto del nombramiento de Ilia; sólo un año después se le restituyó su antiguo rango.

5*PSSL,* 7, p. 175.

6*NC,* pp. 323-324.

7E. Levin, *Sex and Society in the World of the Orthodox Slavs, 900-1700,* Ithaca, 1989, pp. 199-202.

8Simon Karlinsky, «Russia's Gay Literature and Culture: the Impact of the October Revolution», en Martin Bauml Duberman, Martha Vicinius y George Chauncey Jr. (eds.), *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past,* Nueva York, 1990, pp. 347-348.

9*Ibid.,* p. 349.

10Para un estudio de las leyes rusas de este periodo sobre la homosexualidad, véase Alexander Poznansky, «Tchaikovsky's Suicide Myth and Reality», *19th Century Music* 11 (1988), pp. 202-204.

11*Letopisets slukhov: Neopublikovannye vospominaniia V. P. Burnasheva,* ed. A. I. Reitblat, en *Novoe literaturnoe obozrenie* 4 (1993), pp. 167-168.

12*ZC,* 1, p. 112.

13*PSSL,* 7, p. 115.

14*VC* (1962), pp. 28-29; *TTOE,* pp. 35-36.

15*PSSL,* 5, p. 70.

16*Ibid.,* p. 62.

17*ZC,* 1, p. 115. Hay que señalar que, dado que por aquel entonces podía ser testigo de lo que decidió contar en su relato publicado, Modest puede ser tenido (aunque todavía con salvedades) por una fuente más fiable que cuando se entregaba a los rumores y a la manipulación de los recuerdos ajenos sobre la infancia de su hermano.

18[A. Raich], «K biografii A. N. Apujtina», cit., pp. 581-582.
19*PSSL,* 5, p. 61.
20[A. Raich], «K biografii A. N. Apujtina», cit., p. 582.
21*Ibid.*
22*ZC,* 1, p. 113.
23*Ibid.,* p. 280.
24*Ibid.,* p. 281.
25I. A. Klimenko, *Moi vospominaniia o Petre Il'iche Chaikovskom,* Riazán, 1908, p. 6; *CA,* 1, p. 68; *TTOE,* p. 41.
26*ZC,* 1, p. 114.
27*Ibid.,* p. 119.
28*Ibid.,* p. 118.
29*MCA,* p. 28. *TTOE,* p. 23.
30*MCA,* p. 29; *TTOE,* pp. 22-23.
31*VC* (1962), p. 400; *TTOE,* p. 20. El hermano del compositor, Ippolit, informa igualmente de que «entre las peculiaridades de Petia hay que incluir <...> su distracción y su predilección, desde la adolescencia, por las representaciones y danzas de ballet, que imitaba maravillosamente en sus personificaciones de bailarinas»; I. I. Chaikovskii [«Vospominaniia»], cit.; THMA, b1, f. 50.
32*VC* (1962), p. 401; *TTOE,* p. 21.
33*ZC,* 1, p. 117.
34*VC* (1962), p. 29.
35*PSSL,* 5, p. 116.
36*Ibid.,* p. 351.
37*ZC,* 1, pp. 108-109. Modest relata con fidelidad la tendencia del joven Chaikovski a los *lapsus linguae,* desconociendo por completo la teoría freudiana sobre los mismos*:* «Como era un despistado, Piotr Ilich llamaba a veces a sus amigos "Annette" y en casa la llamaba "Misha" (apodo de Adamov) o "Liolia" (diminutivo del nombre de pila de Apujtin)» (*ibid*.).
38*PSSL,* 5, p. 64.
39*Ibid.,* p. 69.
40*Ibid.,* p. 68.
41*MCA,* p. 81. Hoy día, este retrato cuelga en el salón de la Casa-Museo Chaikovski de Klin.
42*ZC,* 1, p. 148.
43*PSSL,* 5, p. 71.
44*Ibid.,* p. 73.
45*Ibid.,* p. 74.
46*ZC,* 1, p. 149.
47*VC* (1962), p. 403; *TTOE,* pp. 22-23.
48*PSSL,* 5, p. 74
49Las palabras francesas *bougre* y *bardache* eran términos del argot de mediados del siglo XIX para designar a los homosexuales activos y pasivos.
50*MCA,* pp. 30-32; *TTOE,* p. 24.

5. El Conservatorio de San Petersburgo

Para sorpresa de todos, en otoño de 1861 Chaikovski comenzó a asistir a las populares clases de música que se impartían en el palacio Mijailovski de San Petersburgo. Tal vez no sea del todo casual que su interés serio por la música coincidiese con un momento crucial en la vida musical rusa. En 1859, gracias a los esfuerzos de Anton Rubinstein, una de las figuras más destacadas de la época, y bajo el patrocinio de la gran duquesa Elena Pavlovna, se había creado la Sociedad Musical Rusa, cuyo objetivo principal era «el desarrollo de la educación musical y del gusto por la música en Rusia y el fomento del talento nativo». Con anterioridad, la música en Rusia se había enseñado únicamente en las casas de los ricos y en las escuelas privadas. El resultado había sido una crónica escasez de músicos e intérpretes de origen ruso. Los conciertos de música clásica solían ser interpretados por músicos extranjeros, en su mayoría procedentes de Alemania.

Sin embargo, a mediados de la década de 1860, los conciertos de la Sociedad Musical Rusa consiguieron dar a conocer al público general, en el espacio de unas pocas temporadas, las mejores obras de la música europea y rusa. Así y todo, el logro más importante de la sociedad fue el establecimiento de una serie de clases gratuitas de música. Estas clases estaban abiertas a todo el mundo y los alumnos recibían lecciones impartidas por músicos profesionales. Quienes querían participar podían elegir entre cursos de teoría musical, canto, canto coral, piano, violín y violonchelo. Además de las clases de la Sociedad Musical, se fundó asimismo en San Petersburgo la Escuela Libre de Música, que hacía hincapié en el canto coral. Tanto las clases como la escuela adquirieron muy pronto una gran popularidad, sorprendiendo a muchos por la cantidad y la diversidad de personas que deseaban estudiar música pero carecían de medios para pagar clases particulares: entre ellos se contaban funcionarios estatales, militares, comerciantes, vendedores y estudiantes universitarios, así como muchas mujeres jóvenes. Rubinstein observó con satisfacción que «las clases están repletas de alumnos y alumnas de todas las edades y de toda condición social y económica»[1].

Como ya hemos visto, los padres de Chaikovski no se preocuparon únicamente por familiarizar a sus hijos con la música; al darse cuenta muy pronto, cuando todavía vivían en Votkinsk, del interés especial del joven Piotr por ella, contrataron a un profesor para él. Después, cuando la familia se trasladó a San Petersburgo, Ilia llamó al experimentado pianista y profesor Rudolph Kündinger para que diera clases a su hijo de quince años. Estas lecciones privadas se prolongaron por espacio de tres años, durante los cuales Chaikovski cada domingo –su día libre en la Escuela de Jurisprudencia– «recibía una lección de él, haciendo rápidos progresos en mi técnica al piano»[2]. Estas lecciones llegaron a su fin en 1858, cuando el padre de Chaikovski se vio incapaz de seguir pagándolas. A la pregunta de Ilia sobre si su hijo debía dedicarse a la carrera musical, Kündinger respondió negativamente; en primer lugar, porque no había visto en él, dice Modest, «el genio que se reveló posteriormente», y, segundo, porque pensaba que, en aquella época, la posición de un «músico» en Rusia era «difícil»[3]. Cabe señalar, en todo caso, que este juicio no logró desanimar a su

alumno, aunque puede explicar que, cuando, poco después, la economía familiar mejoró gracias al nuevo cargo de director de Ilia, no se reanudaran las clases de música con el mismo profesor.

Chaikovski guardó, sin embargo, un recuerdo agradecido del pianista alemán: «Estoy en deuda con este excepcional artista por haberme ayudado a comprender que la música era mi verdadera vocación; fue él quien me acercó a los clásicos y me descubrió nuevos horizontes musicales», escribió más tarde a su editor francés Félix Mackar[4]. Fue también con la ayuda de Kündinger que el joven, hasta entonces un fanático admirador de la ópera romántica italiana, conoció a fondo la obra de Mozart: «Un feliz día», recordaría muchos años después, «sin proponérmelo, tuve la suerte de escuchar *Don Giovanni* de Mozart. Fue una auténtica revelación. Me resulta imposible describir el entusiasmo, el éxtasis, la embriaguez que se apoderó de mí. Durante varias semanas no hice otra cosa que tocar esa ópera a partir de la partitura para voz y piano. De hecho, ni siquiera dormido me dejaba esta música divina, que me perseguía una y otra vez en mis felices sueños <…>. Mi amor por la música italiana sigue estando ahí, aunque su intensidad ha disminuido mucho. Yo compararía este amor con un preciado recuerdo de juventud. El caso de Mozart es muy diferente. Entre los grandes maestros, Mozart es el que me atrae con más fuerza; ha sido así desde aquel día y así lo seguirá siendo»[5].

En cuanto a su pasión por la ópera italiana, esta había surgido por la influencia de otro conocido de sus días de la Escuela de Jurisprudencia: Luigi Piccioli, un maestro napolitano de canto, que más tarde enseñó en las clases gratuitas de música y posteriormente en el nuevo conservatorio de la ciudad. La relación entre ambos pronto derivó en una auténtica amistad. Chaikovski lo había conocido a través de su tía Ekaterina Alexeyeva, de soltera Assier, una entusiasta cantante *amateur*. Modest describe a Piccioli con estas palabras: «Tenía por entonces unos cincuenta años. Piotr Ilich acababa de cumplir dieciséis. Sin embargo, nadie supo nunca con exactitud la edad de Piccioli, ya que la ocultaba celosamente. <…> Sea como fuere, era lo suficientemente mayor como para ser el abuelo de su nuevo amigo; sin embargo, la amistad entre ambos se desarrolló en términos de absoluta igualdad, ya que, bajo su apariencia externa, que, aunque con muchos retoques, seguía siendo la de un viejo, Piccioli poseía el ardor y el entusiasmo de una persona joven. Ingenioso, vivaz, enamorado siempre de la vida y con mucha frecuencia de alguna de sus alumnas, detestaba y temía todo lo que le recordara la vejez, el sufrimiento y la muerte. Nuestro alegre Piotr Ilich de aquella época era el amigo ideal para él»[6].

Muchos años después, Chaikovski confesaría en su breve «Autobiografía» (escrita en 1889) que Piccioli había sido «la primera persona que se interesó por mis dotes musicales. Su influjo sobre mí fue tremendo: aún hoy sigo sin haber superado del todo su esfera de influencia. Piccioli era un enemigo inveterado de la música alemana, que juzgaba “burda, vacía y pedante”, mientras que profesaba una exagerada predilección por la música italiana. En consecuencia, me convertí en un admirador entusiasta de Rossini, Bellini y Donizetti, y, por muy simple que parezca, pensaba que Mozart y Beethoven eran perfectos para dormir al oyente y que no había nada más vacío que una ópera de Mozart o una sinfonía de Beethoven. Ahora, en ese sentido, he sufrido ciertamente una considerable

transformación; sin embargo <…> todavía hoy sigo experimentando cierto deleite cuando escucho las arias, cavatinas y dúos de Rossini, tan ricamente ornamentados, con todas sus *roulades*, y hay melodías de Bellini que no puedo escuchar sin que se me llenen los ojos de lágrimas»[7]. El comienzo de la transformación, como se acaba de señalar, debió de producirse con Kündinger. No cabe duda de que la influencia de estos dos pedagogos de sensibilidad artística tan diferente contribuyó a que Chaikovski se diera cuenta gradualmente de que la música era su principal vocación. Este cambio de opinión respecto a su carrera profesional ya se había evidenciado en 1861, y el primer indicio parece situarse en una carta a su hermana del 10 de marzo de ese año: «He ido a ver a Piccioli. <…> En la cena se habló de mi talento musical. Papá insiste en que todavía estoy a tiempo de convertirme en un artista. Ojalá fuera así. Pero el hecho es que, aunque posea algo de talento, probablemente ya sea demasiado tarde para desarrollarlo. Me han convertido en un funcionario de poca monta: intento mejorar en todo, tomarme mi trabajo más en serio… ¡y ahora, al mismo tiempo, estudiar bajo continuo!»[8].

Chaikovski era muy consciente de que, desde el punto de vista musical, cuando se graduó en la Escuela de Jurisprudencia no era más que un diletante de los muchos que abundaban en la sociedad de San Petersburgo. Más tarde recordaría: «Muy a menudo sentía el impulso de componer algo, pero me lo impedía siempre un cierto sentido de la autoestima. Quería ser un músico completo, con pleno dominio de los recursos de su arte, o, de lo contrario, seguir siendo un diletante, limitado e ignorante <…>. De todos modos, a veces me asaltaba el presentimiento de que un día me arrojaría en brazos de la música. Pero, por supuesto, cuando hablaba de ello mis amigos se reían de mí y me llamaban loco <…>. Salía mucho, bailaba, participaba en obras de teatro *ama teur,* en fin, hacía todo tipo de cosas, pero mi actividad musical se reducía a tocar una y otra vez mi adorado *Don Giovanni* o ensayar alguna pieza superficial de salón. De vez en cuando, sin embargo, me ponía a estudiar una sinfonía de Beethoven. ¡Qué extraño! Esta música me hacía sentir triste en cada ocasión y me convertía en una persona infeliz durante semanas. A partir de entonces, me invadió un deseo ardiente de escribir una sinfonía, deseo que se renovaba cada vez que entraba en contacto con la música de Beethoven. Sin embargo, sentía con demasiada intensidad mi ignorancia y me desesperaba la idea de ser incapaz de llegar a dominar la técnica de la composición. La melancolía se iba apoderando poco a poco de mí, haciéndome sentir profundamente insatisfecho con mi destino. Mi trabajo funcionarial me aburría mortalmente. Estaba decepcionado y terriblemente abatido»[9].

Sin embargo, esta transformación fue un proceso lento que se vio contrarrestado por el apego de Chaikovski a la *dolce vita*. De hecho, algunos vestigios de esta seguirían acompañándole durante bastante tiempo. Su decisión final de dedicarse en serio a la música pudo haber sido en parte el resultado de una coincidencia. En la misma «Autobiografía» de 1889, el compositor recuerda: «En 1861 conocí a un joven teniente de los Húsares de la Guardia Imperial, que era un gran admirador de la buena música e incluso había asistido en su día a los cursos teórico-musicales que impartía [Nikolái] Zaremba a los diletantes. Este oficial, de quien pronto me hice muy amigo, se quedó muy sorprendido cuando

un día me puse a improvisar al piano sobre un tema que él me había propuesto. Con el tiempo, su asombro se transformó en una profunda convicción de que yo era un músico de pies a cabeza y que debía por encima de todo dedicarme a la música mediante un estudio serio y continuado. Me presentó a Zaremba, que me aceptó como alumno...»[10]. El joven oficial debe identificarse con un tal Piotr Meshcherski[11], miembro de la misma familia aristocrática a la que pertenecía Vladimir, el amigo de escuela de Chaikovski, que años más tarde adquiriría una gran notoriedad política (y sexual). De Piotr Meshcherski sabemos muy poco, salvo que se retiró de su regimiento con el grado de coronel y más tarde ejerció de juez de paz. Sus caminos y los del compositor, por las razones que fueran, se separaron poco después.

Nikolái Kashkin, futuro compañero de Chaikovski en el Conservatorio de Moscú, al describir el mismo acontecimiento a partir de un recuerdo del propio Chaikovski, llama por error a este Meshcherski «primo» del compositor y «oficial de granaderos a caballo», pero la esencia de lo que describe es la misma. Kashkin concluye observando que «una circunstancia tan aparentemente insignificante pudo haber servido de punto de inflexión en la vida de Piotr Ilich»[12]. Si lo pensamos bien, la cosa podría tener sentido: a veces sucede que, cuando se acumulan los deseos creativos en el interior de un futuro artista, un incidente trivial desencadena un salto cuantitativo del tipo que se ha comentado.

En una carta dirigida a su hermana en octubre de 1861, Chaikovski le informaba de pasada: «He empezado a estudiar bajo continuo y me va muy bien; quién sabe, tal vez dentro de tres años estarás escuchando mis óperas y cantando mis arias»[13]. Y unos meses después, en diciembre, le explicaba las razones de su decisión: «Creo que la última vez te dije que había empezado a estudiar teoría musical y que me iba muy bien; probablemente coincidirás conmigo en que, con mi considerable talento (espero que no interpretes esto como una fanfarronada), sería absurdo no probar suerte en este campo. Lo único que temo es mi escasa fuerza de voluntad; es muy posible que la pereza me pase factura y no sea capaz de aguantar, pero, si sucede lo contrario, te prometo que llegaré a ser alguien. Sabes que poseo energía y capacidad, aunque sufro de esa enfermedad cuyo nombre es *oblomovismo* [pereza, tipificada por el pasivo héroe de la novela *Oblomov*, de Iván Goncharov], y, si no logro vencerla, es muy posible que perezca. Afortunadamente, aún me queda tiempo»[14].

No cabe duda de que fue Anton Rubinstein quien desempeñó el papel decisivo en la elección profesional definitiva de Chaikovski. Siendo todavía estudiante en la Escuela de Jurisprudencia, el futuro compositor quedó profundamente impresionado por la personalidad de este renombrado pianista, compositor y director de orquesta: «Durante <…> mi último año en la escuela tuve la oportunidad de escuchar a Rubinstein, y no sólo de escucharlo, sino también de ver cómo tocaba y dirigía una orquesta», escribió Chaikovski en 1892 al crítico musical alemán Eugen Zabel, que por entonces estaba escribiendo un libro sobre Rubinstein. «Tengo la profunda convicción de que el prestigio de R[ubinstein] se basa no sólo en su incomparable talento, sino también en el irresistible encanto de su personalidad <…>. Así pues, lo escuché y lo vi; y, como todo el mundo, quedé hechizado por él»[15].

Recordando este periodo de la vida de su hermano, Modest menciona «un

concierto benéfico ofrecido por aficionados» en la casa del príncipe Beloselski en Nevski Prospekt: «Entre el público estábamos Piotr Ilich y nosotros, los gemelos. También estaba presente Anton Rubinstein, entonces en el apogeo de esa, si se puede decir así, *monstruosa* belleza del genio que le era propia, así como en la cima de su gloria artística. Piotr Ilich me lo señaló por primera vez, e incluso cuarenta años después todavía puedo recordar vívidamente la emoción, el entusiasmo y la veneración con que miraba a su futuro maestro. Ya no veía el escenario, sino que, como un joven enamorado que observa ansiosamente desde lejos cada movimiento de su hermosa e inalcanzable dama, no podía apartar los ojos de su "deidad". Durante los intervalos le seguía a escondidas, intentando oír su voz y envidiando a los afortunados que podían estrechar su mano. De hecho, este sentimiento (yo diría de "enamoramiento", si no estuviera basado en una apreciación plenamente consciente de los méritos artísticos y personales de Anton Rubinstein) permaneció con Piotr Ilich hasta el día de su muerte»[16]. El sentimiento, sin embargo, no fue mutuo.

Al inscribirse en las clases de música, Chaikovski eligió en primer lugar teoría de la composición. Al principio, según Modest, no puso demasiado empeño en sus estudios, sino «de forma azarosa, como un simple aficionado»[17]. Esto es comprensible, ya que un estudiante musicalmente dotado como él debía de estar sin duda familiarizado con la mayor parte de lo que se trataba en las lecciones introductorias de armonía, y era simplemente una cuestión de ordenar con cierto sistema lo que ya sabía, aunque también pudo deberse en cierta medida a la inercia del estilo de vida que pretendía dejar atrás. Rubinstein, que consideraba que el curso de teoría musical era esencial para suministrar una base sólida, se dejaba caer a menudo por la clase y revisaba los ejercicios de los alumnos. En una ocasión retuvo a Chaikovski después de la clase y le dijo que poseía un talento incuestionable, pero que era demasiado descuidado en su trabajo, aconsejándole que se empleara a fondo en sus estudios o que los abandonara por completo, ya que «no podía soportar ver a alguien tan dotado dedicándose a la música de forma descuidada»[18]. Profundamente conmovido por estas palabras del músico al que tanto admiraba, el joven decidió cambiar de actitud y a partir de entonces se aplicó a sus estudios con gran diligencia.

La fe descubierta por Chaikovski en su vocación se refleja en su respuesta a su hermano Nikolái durante un trayecto en coche, que Modest sitúa a finales de 1862, unos meses después de su entrada en el conservatorio: «Nikolái formaba parte del grupo de familiares que se había opuesto a la decisión de Petia de abandonar su trabajo y entrar en el conservatorio. Aprovechando la ocasión que la circunstancia le brindaba, intentó de nuevo convencer a su hermano para que cambiara de opinión, diciéndole, entre otras cosas, que no había ninguna posibilidad de que tuviera el talento de Glinka y que, en consecuencia, se vería abocado a la mísera existencia de un músico de segunda. Piotr Ilich no dijo nada, y los dos hermanos llegaron en silencio al lugar donde debían separarse. Sin embargo, cuando bajó del trineo un instante después, lanzó una mirada significativa a Nikolái y le dijo: "Es posible que no llegue nunca a la altura de Glinka, pero ya verás, un día te sentirás orgulloso de ser pariente mío"»[19].

El 8 de septiembre de 1862 quedó inaugurado el Conservatorio de San Petersburgo, con Anton Rubinstein como primer director. Era la primera

institución de este tipo en Rusia y surgió a partir de las clases de música ofrecidas por la Sociedad Musical Rusa. Chaikovski fue uno de los primeros alumnos y, junto con otros seis, el titular de una beca sufragada por el director. Desde sus comienzos, el conservatorio estableció un plan de estudios diseñado para ofrecer una rigurosa formación profesional. Cada alumno o alumna debía estudiar ciertas asignaturas generales obligatorias, así como cursos en su área de especialización particular. Chaikovski había elegido especializarse en teoría musical y composición, lo que requería clases de piano, un instrumento de la orquesta y dirección de orquesta. En el otoño de 1863 había completado con éxito las clases de armonía y contrapunto con Nikolái Zaremba y comenzó a estudiar orquestación con Rubinstein. Recibía también clases complementarias de música de órgano con Heinrich Stiehl, así como de flauta con Cesare Ciardi y de piano con Anton Gerke. A pesar de tanta ocupación, pudo encontrar tiempo incluso para cantar en el coro de la Sociedad Musical Rusa, donde formaba parte de la sección de bajos, que incluía tanto voces de barítono como de bajo[20].

Nikolái Zaremba, un músico de la escuela alemana (en la que se había formado), no era un compositor en el sentido estricto del término. Compuso de hecho muy poco y no publicó casi nada. Sólo se sabe que escribió al menos una sinfonía, un cuarteto en el estilo de Haydn y un oratorio titulado *Juan el Bautista*, lo que supone una producción bastante modesta para un profesor de conservatorio. Hermann Laroche destacaría más tarde las dotes oratorias de Zaremba y su capacidad para reunir toda la materia en un único sistema coherente, pero señaló que era bastante mediocre cuando enseñaba los aspectos prácticos de la composición. De hecho, su enseñanza no produjo demasiado impacto en Chaikovski.

Por el contrario, la poderosa personalidad artística de Anton Rubinstein impresionó profundamente al joven. En su ya citada carta de 1892 a Eugen Zabel, Chaikovski recordaba que en aquellos primeros años adoraba a su profesor «no sólo por ser un gran pianista y un gran compositor, sino también por ser un hombre de rara nobleza, sincero, honesto, magnánimo, ajeno a cualquier bajeza o vulgaridad, con una mente clara y directa y una bondad infinita; en resumen, un hombre superior al resto de los mortales. Como profesor, era incomparable. Iba directo al grano, sin ampulosidades ni peroratas, pero siempre con una actitud muy seria y rigurosa hacia el asunto tratado»[21].

En marcado contraste con las clases de Zaremba, competentes y sistemáticas pero pedantes, el estilo pedagógico de Rubinstein era improvisado y un tanto chapucero, pero al mismo tiempo enérgico y exigente, sabiendo motivar y estimular a sus alumnos. Mientras que Zaremba señalaba los errores técnicos en el trabajo de un alumno sin bajarse nunca de la tarima, Rubinstein se paseaba por el aula con el ejercicio del alumno en la mano, explicando y ofreciendo correcciones de forma brillante con ilustraciones musicales tomadas de obras de compositores famosos. A veces se interrumpía en medio de una inspirada improvisación al piano y hacía observaciones sobre la forma o el contenido del original. Sobre todo, motivaba sin descanso a sus alumnos para que superasen su timidez técnica, que él consideraba destructiva, y diesen rienda suelta a su imaginación musical. Para ello, por ejemplo, recitaba un poema al comienzo de una clase de composición y proponía a sus alumnos la tarea de «esbozar en el

acto una música para una o varias voces a partir de la sensación que el poema había producido en cada uno de nosotros. Durante la clase teníamos que producir un borrador y al día siguiente entregar una copia en limpio de la composición vocal terminada»[22].

Rubinstein, que controlaba atentamente los progresos de sus alumnos, no escatimaba sus elogios. Chaikovski, en particular, no dejaba de sorprenderle. Así, en una ocasión irrumpió en la clase de Zaremba y literalmente arrastró a este y a sus alumnos para que escucharan un ejercicio que Chaikovski había escrito, una adaptación musical de la balada poética de Vasili Zhukovski «Desfile nocturno». Glinka ya había escrito una canción sobre el poema de Zhukovski, pero Chaikovski brindó en su propio y muy elaborado arreglo una versión sorprendentemente diferente que no debía nada a la pieza de su predecesor[23]. Este episodio da testimonio del reconocimiento público que el joven músico recibía por parte del renombrado maestro por su trabajo estudiantil. Cabe destacar que la metodología de Rubinstein combinaba el trabajo práctico de composición con la instrumentación, y sus alumnos debían escribir como ejercicio partituras para diversos instrumentos, adquiriendo con ello una experiencia muy valiosa.

Según sus compañeros de clase y el propio Rubinstein, la diligencia de Chaikovski durante sus años en el conservatorio fue notable. Demostró ser capaz de soportar todo el peso del conocimiento y la habilidad que se le exigían, y ya en septiembre de 1863 Rubinstein había pedido que se le incluyera en la plantilla del conservatorio como «tutor de teoría musical»[24]. Fue precisamente en estos años cuando se crearon las bases de la fuerte autodisciplina musical que caracterizaría a Chaikovski en su vida posterior y de su actitud altamente profesional hacia los aspectos técnicos de su oficio.

Con su entrada en el conservatorio, Chaikovski tuvo que enfrentarse además a un conflicto entre el deseo de placeres físicos, que le exigía seguir llevando el estilo de vida despreocupado de los últimos años, y la necesidad de un estudio continuado, que le ocupaba una enorme cantidad de tiempo y energía. El sexo, o más bien el comportamiento relacionado con él, y la creatividad entraron en una aguda y creciente contradicción. Este problema persistiría a lo largo de toda su vida y a veces incluso se intensificaría. Sin embargo, ya en esta primera fase de su periodo creativo se esforzó por evitar a sus amigos de sociedad y buscar la soledad para concentrarse en el estudio. Sabemos por los recuerdos de Vasili Bessel, compañero suyo en el conservatorio, que, mientras asistía a las clases de teoría musical, Chaikovski apenas tenía contacto con nadie: «la única persona con la que hablaba era un conocido suyo que se había matriculado en las clases al mismo tiempo que él, un funcionario llamado Mosolov»[25].

Sin embargo, Chaikovski no tardó en entablar una estrecha amistad con otro compañero de estudios, Hermann Laroche, cinco años menor que él, llamado a convertirse en un distinguido crítico musical. En esa época, Laroche, según Ivan Klimenko, parecía «un niño; su cara me recordaba a <…> un busto de Schiller, con el pelo lacio a la manera de Liszt y un rostro tan estrecho <…> que parecía no tener frente, sólo perfil»[26]. Klimenko también recuerda que los dos amigos «formaban una insuperable pareja al piano a cuatro manos: se conocían tan bien y se intuían de tal forma mientras tocaban, que el dúo resultante era exquisito

<…>. Algunas personas me habían dicho que la sintonía entre Hermann y Piotr era tan grande que podían improvisar dúos a cuatro manos de la manera más desenvuelta; yo no me lo creía, hasta que tuve la ocasión de comprobarlo por mí mismo: en cierta ocasión <…> improvisaron en mi presencia una obertura a cuatro manos en el estilo de Rossini; la interpretación fue al mismo tiempo asombrosa e increíblemente hilarante, de modo que me quedé estupefacto y a la vez me partía de risa»[27]. De hecho, la música parece haber sido el principal vínculo entre ambos. Aunque sus trayectorias tomaron direcciones diferentes y la vieja intimidad se fue disolviendo, conservaron hasta el final de sus vidas una intensa amistad intelectual. Incluso a esa temprana edad, Hermann Laroche era un profundo conocedor de la música y tenía opiniones muy bien formadas. Bajo su influjo, Chaikovski cayó en la cuenta de su terrible ignorancia musical y se apresuró a llenar las numerosas lagunas de su aprendizaje. En compañía de Laroche se quedaba hasta altas horas en la biblioteca del conservatorio para estudiar obras de Schumann y Beethoven transcritas para piano a cuatro manos, así como la nueva música rusa, en particular Glinka. Juntos asistían a los conciertos nocturnos en el Ayuntamiento, patrocinados en esta época por la Sociedad Musical Rusa, así como a todos los ensayos y recitales de los estudiantes del conservatorio. Es curioso que una de sus principales pasiones fuera el compositor franco-escocés Henri Litolff, hoy prácticamente olvidado, cuyas dos oberturas de concierto *Robespierre* y *Die Girondisten* despertaron en Chaikovski un interés de por vida por la música programática.

Sin embargo, a pesar de la enorme dedicación que le exigían sus estudios musicales, los impulsos eróticos de Chaikovski no habían quedado reprimidos del todo. Incluso en el conservatorio encontró a jóvenes brillantes y atractivos a los que trataba con un interés teñido de sensualidad. Uno de ellos era un muchacho muy guapo de dieciséis años, al que Chaikovski y sus amigos del conservatorio aceptaron en su círculo «con los brazos abiertos». Medio alemán y medio inglés, Joseph Ledger era hijo de un intérprete que trabajaba en el Almirantazgo. «Pequeño, muy delgado, rubio y pálido, con ese tipo de ojos azules locamente extasiados que tan a menudo se encuentran entre los ingleses», describe Laroche, «su aspecto algo excéntrico llamaba poderosamente la atención. En contraste con la mayoría de los estudiantes, era un joven culto con inclinaciones literarias, que hablaba con fluidez inglés, alemán y francés y, aunque no sin ciertos errores, ruso»[28]. Posteriormente, Ledger ejerció una gran variedad de ocupaciones en Rusia y en el extranjero, para morir finalmente en 1889 en París mientras intentaba realizar una extraña acrobacia subido a un carruaje en movimiento.

La extensa digresión sobre Ledger que Laroche realiza en sus recuerdos de Chaikovski no puede ser casual. De hecho, Laroche dedica tanto o más espacio al oscuro Joseph Ledger que, por ejemplo, a Nikolái Hubert, de quien se sabe que fue uno de los mejores amigos musicales de Chaikovski (aunque en este caso sin implicaciones eróticas). Este excurso apunta a que, al menos durante el periodo del conservatorio, Chaikovski y Ledger mantuvieron relaciones íntimas, aunque el nombre de este último no figura en ninguna correspondencia publicada. Sin embargo, sí lo hallamos en el diario de Chaikovski más de veinte años después, en un contexto algo ambiguo. En una entrada del verano de 1886, cuando el compositor estaba en París, escribió: «Ledger (personalidad misteriosa y

enigmática)»[29]. Como veremos más adelante, en dicho diario palabras como *misterioso* y *enigmático* pertenecen al conjunto de eufemismos que empleaba regularmente para denotar aspectos o circunstancias relacionadas con la homosexualidad. Otra entrada, anotada unos días después, el 20 de junio, dice: «Ledger. Me acompañó a casa de [el director de orquesta francés Edouard] Colonne»[30]. Nada más se sabe sobre las relaciones entre ambos.

La concentración de Chaikovski en los estudios musicales menoscabaría a su debido tiempo su relación con Apujtin. Según cuenta Modest en su «Autobiografía», a comienzos de la década de 1860 Apujtin seguía siendo «la persona más importante para Petia». «Su brillante e inagotable ingenio, su temperamento artístico y, sobre todo, la anormalidad sexual que compartía con Petia le convirtieron en su amigo más cercano; esas cualidades dieron precedencia a ese poeta altamente dotado, conversador fascinante y esnob incorregible, sobre todos los amigos de mi hermano»[31]. Apujtin y Chaikovski siguieron viéndose con frecuencia, e incluso pasaron juntos el verano de 1863 en la finca del poeta en Pavlodar. Es posible que fuera en esta ocasión cuando Apujtin escribió el poema «Destino: sobre la *Quinta sinfonía* de Beethoven», dedicado al compositor en ciernes[32].

El 11 de abril de 1863, Chaikovski presentó su carta de dimisión al Ministerio de Justicia, «por motivos familiares». El 1 de mayo fue liberado de su cargo, aunque se le seguía considerando adscrito al ministerio en una especie de puesto de reserva no remunerado. El momento elegido para dar este paso resultó bastante inoportuno. Esa misma primavera, Ilia Chaikovski había abandonado la dirección del Instituto Tecnológico por motivos de edad y la situación económica de la familia Chaikovski se tornó de nuevo complicada. El joven estudiante del conservatorio se vio obligado a dedicar tiempo y energía a ganarse la vida dando clases de música y acompañando a cantantes al piano. Muchos años después, en una carta de 1878 a la señora von Meck, Chaikovski confesaba: «No puedo evitar emocionarme cuando recuerdo la reacción de mi padre ante mi cambio del Ministerio de Justicia por el conservatorio <…>. Aunque para él fue doloroso aceptar que las esperanzas que había puesto en mi carrera de funcionario no se harían realidad, y no podía sino sentirse afligido al verme tan dispuesto a soportar la pobreza para convertirme en músico, aun así no pronunció ni una sola palabra de reprobación o desacuerdo. Se limitó a preguntarme con ternura y simpatía sobre mis planes e intenciones, y trató por todos los medios de animarme. Le estoy muy agradecido por todo lo que hizo. ¿Qué habría sido de mí si el destino me hubiera reservado un padre tiránico?»[33]. Poco después, Ilia Chaikovski contrató como ama de llaves a una tal Elizaveta Lipport, que muy pronto se convirtió en su pareja de hecho. Al principio, sus hijos la acogieron con hostilidad, pero finalmente llegaron a quererla, apreciando su tacto y su gentileza. Dos años después, Ilia y Elizaveta contraerían matrimonio.

Al año siguiente, en 1864, Chaikovski aceptó una invitación de Golitsin para pasar el verano en su casa de campo. Modest sostiene que su hermano lo hizo principalmente por motivos económicos, lo que puede o no ser cierto. Según él, mientras que algunos de sus amigos, a causa de su paulatino alejamiento de su entorno, habían enfriado su trato con el «pobre profesor de música y estudiante de conservatorio», Golitsin, por el contrario, «se mostró más afectuoso que nunca

con él, ayudándole a encontrar alumnos, invitándole con frecuencia a fastuosas cenas en su mansión y, finalmente, convenciéndole para que pasara el verano con él en su magnífica finca de Trostinets, en la provincia de Járkov».

Modest prosigue describiendo el asombro que sintió su hermano cuando conoció por primera vez el estilo de vida de la alta aristocracia terrateniente rusa: «Su estancia en Trostinets dejó a Piotr Ilich un recuerdo como de cuento de hadas. Nunca había estado rodeado de tanto lujo y magnificencia. Tenía total libertad de movimientos, el lugar era maravilloso y los paseos que se ofrecían eran muy entretenidos, cada uno mejor que el anterior. Pasaba las mañanas y las tardes trabajando y en excursiones solitarias, y sólo a la hora de cenar y por la noche se sentaba en compañía del príncipe y los demás invitados»[34].

«No oculto», escribió Chaikovski a su hermana con cierto placer el 28 de julio de 1864, «que me encuentro muy bien aquí <…>. Llevo una vida muy tranquila, sin ver a nadie aparte de Golitsin»[35]. Fue en la finca de este último donde Chaikovski conoció a Nikolái Kondratiev, antiguo alumno también de la Escuela de Jurisprudencia y ostentoso homosexual. La relación entre ambos se desarrollaría hasta convertirse en una amistad duradera, aunque compleja. Con todo, Modest recordaba con pesar en su «Autobiografía» que, en esta época, su hermano mostró «un distanciamiento cada vez mayor de sus antiguos amigos, los "asiduos de Chautemps"»: «Hablaba despectivamente del vacío en que vivían, evitando en lo posible su compañía y manteniendo el contacto únicamente con aquellos a los que apreciaba por alguna cualidad no relacionada con sus intereses [sexuales]». Este distanciamiento de sus compañeros de infortunio se manifestó con especial claridad en el verano de 1864, durante la estancia de Petia en Trostinets como invitado del príncipe. A pesar de hallarse en un entorno tan lujoso, en el que era mimado tanto por su anfitrión como por los demás huéspedes, se sentía deprimido en compañía de todos esos homosexuales y organizaba su rutina diaria de modo que tuviera que verlos lo menos posible[36]. Las relaciones con el príncipe, a pesar de la actitud cada vez más crítica de Chaikovski hacia él y su entorno, siguieron tipificando las concesiones que estaba (y estaría) dispuesto a hacer respecto a las tentaciones de la vida social y los placeres, que no eran tan fáciles de rechazar como él pensaba.

Durante su estancia en Trostinets, Chaikovski compuso una obertura para el drama de Alexander Ostrovski *La tormenta*, en lo que sería su primer intento en el campo de la música orquestal programática. La pieza dista mucho de ser perfecta, pero destaca por el uso de la canción popular, que anticipa el posterior desarrollo del estilo melódico de Chaikovski. También cabe subrayar su interés por la vida rusa contemporánea, reflejado aquí en la elección de su fuente literaria, que más tarde se manifestaría de forma mucho más convincente en la ópera *Eugenio Oneguin*, así como en varios proyectos no realizados. Muchos años después, Chaikovski recordaría la reacción de su maestro ante su primera obra orquestal importante: «Rubinstein se enfadó conmigo tan sólo en una ocasión, en concreto cuando le presenté, después de unas vacaciones de verano, una obertura titulada *La tormenta* pródiga en torpezas en cuanto a la forma y la instrumentación. Se mostró visiblemente consternado y dijo que su intención al tomarse la molestia de enseñar el arte de la instrumentación no había sido en absoluto producir tontos»[37]. En opinión de Laroche, *La tormenta* era «un museo de curiosidades

antimusicales»[38]. Todo ello sugiere que, a pesar de haber gozado de unas condiciones tan favorables para el trabajo creativo, el joven compositor no estaba todavía a su propia altura. Cuando Chaikovski reanudó sus estudios en el conservatorio ese otoño, Rubinstein le pidió que fuera su asistente en la clase de armonía, lo que significó para el esforzado estudiante un pequeño pero bienvenido salario, y unos meses después, ya en 1865, le consiguió el encargo de una traducción al ruso del *Traité général d'instrumentation* de François Gevaert. La traducción de Chaikovski se publicó en 1866.

Chaikovski trabajó en ella principalmente durante las vacaciones de verano de 1865, que pasó en la finca de los Davidov en Kamenka, cerca de Kiev. Fue su primera visita a la casa de su hermana, un lugar que iba a convertirse en su refugio veraniego durante muchos años. Famosa en la historia reciente de Rusia por ser el lugar de encuentro para los conspiradores de la Revuelta Decembrista de 1825, además de refugio ocasional de, entre otros, el poeta Alexander Pushkin, Kamenka era un pintoresco pueblo que contaba con una refinería de azúcar de remolacha y estaba habitado mayoritariamente por ucranianos y judíos. Los propietarios legales de la finca eran los dos hijos mayores del decembrista Vasili Davidov, Piotr y Nikolái, a quienes aquel había legado Kamenka poco antes de su muerte en 1855. El mayor de los hermanos, Piotr, se había instalado en Moscú, mientras que Nikolái, oficial retirado y caballero de considerable cultura y conocimiento, había decidido ceder la gestión de la finca a su hermano menor y más capaz, Lev, aunque seguía viviendo en Kamenka junto a la familia de este. En tanto que marido de su hermana Alexandra, Chaikovski mantuvo un trato cordial y amistoso con Lev, pero no consiguió establecer una buena relación personal con ninguno de sus hermanos mayores. Su compañía le resultaba desagradable y sólo los visitaba por compromiso social.

Sus recuerdos de aquel primer verano en Kamenka fueron muy felices: «Nunca había pasado un verano tan placentero; no puedo reprocharme la ociosidad y, al mismo tiempo, tengo tantos dulces recuerdos», escribió a Alexandra desde Kiev, donde se detuvo brevemente de regreso a San Petersburgo[39]. En este viaje de vuelta le acompañaron los gemelos, que también habían pasado la temporada estival en Kamenka, así como Alexei Davidov, de diecinueve años, hermano menor del marido de Alexandra.

Abandonaron Kamenka al final de la época estival. El compositor estaba satisfecho con el trabajo realizado. Además de la traducción del tratado de Gevaert, había completado el esbozo de una obertura en Do menor y fijado el tema de la canción popular ucraniana que más tarde utilizaría en su *Scherzo à la russe*, op. 1, n.º 1, para piano. Pero el viaje de vuelta a San Petersburgo fue desagradable y por momentos angustioso. En cierto momento, los aterrorizados hermanos tuvieron que sujetarse entre sí mientras los caballos desbocados arrastraban el carruaje por la ladera de una colina hasta el borde mismo de un precipicio, desviándose milagrosamente en el último momento hasta salir finalmente por el puente. Para colmo de males, pasaron un hambre atroz, ya que el gran duque Nikolái y su enorme séquito, que atravesaban la región al mismo tiempo, habían agotado prácticamente las provisiones locales en su avance. Modest recuerda que durante dos días subsistieron a base de pan y agua[40].

San Petersburgo les recibió con un temporal de lluvia. Pero las incomodidades

del viaje y el lúgubre recibimiento quedaron pronto olvidados cuando Chaikovski se enteró de que el día antes de su llegada Johann Strauss hijo había dirigido en Pavlovsk la primera interpretación pública de las *Danzas características* de Chaikovski para orquesta, que más tarde se incorporaron a su ópera *El voi voda* como «Danzas de las criadas». Fue, de hecho, la primera ejecución pública de una obra suya. Al parecer, Strauss había conocido la partitura a través de un amigo de Chaikovski, Avgust Leibrok, propietario de una tienda de música en San Petersburgo, cuya hija era compañera de estudios del compositor en el conservatorio. A principios de la década de 1860, Leibrok publicaría una canción en italiano de Chaikovski titulada *Mezza notte*.

Sin embargo, su situación económica seguía siendo deprimente. Un apartamento y un criado propio requerían dinero, y las deudas se acumulaban. Durante el otoño, la situación alcanzó tal punto que Chaikovski llegó a sopesar la idea de volver a la administración pública, mientras que algunos de sus amigos le aconsejaban que aceptara el puesto vacante de «inspector de carne» en uno de los concurridos mercados de San Petersburgo[41]. Tras regresar de Kamenka, cambió varias veces de apartamento, para acabar instalándose en el de Apujtin cuando este se fue de visita al campo. Allí Chaikovski recuperó por fin la tranquilidad necesaria para el estudio y la composición. Durante los tres años y medio que pasó en el conservatorio, su compromiso con la música se tornó irrevocable. «Empiezo a pensar en el futuro», escribió a su hermana el 8 de septiembre de 1865, «es decir, en lo que voy a hacer cuando me gradúe en el conservatorio en diciembre, y cada vez estoy más convencido de que no existe otro camino para mí que la música. He perdido el contacto con el trabajo en la administración pública y, además, habida cuenta de las reformas que se van a producir, sería muy difícil obtener un puesto. (No puedo vivir en otro lugar que no sea Petersburgo y Moscú.) Es muy probable que me vaya a Moscú»[42].

Esta firme resolución de dedicar su vida a la música fue el resultado de una larga lucha en lo más profundo del corazón del joven, que vivió este momento crítico con una secreta y celosa confianza en sí mismo. Al final de este año, las circunstancias externas parecían favorables. Además de la interpretación de las *Danzas características* dirigidas por Strauss en agosto, Chaikovski era ya el autor de un *Movimiento para cuarteto de cuerda* en Si bemol y de la *Obertura en Fa*, ambas interpretadas ese mismo otoño en los conciertos estudiantiles del conservatorio. Más tarde, cuando todavía quedaban varias semanas para su graduación, el joven compositor recibió una invitación de Nikolái Rubinstein, el hermano de Anton, para impartir clases a partir de enero en el recién fundado Conservatorio de Moscú. Con justificado orgullo, Chaikovski escribió a su hermana a principios de octubre: «En general, a pesar de algunos problemas, mi estado de ánimo es optimista, sobre todo por el hecho de que mi autoestima, que suele ser bastante escasa (es mi principal defecto), se ha visto fortalecida recientemente por varios éxitos musicales, y preveo más en el futuro»[43].

Su padre, sin embargo, albergaba muchos recelos. El 30 de diciembre de 1865 escribió a su hijo felicitándole por su exitosa graduación en el conservatorio, pero al mismo tiempo le expresaba su preocupación por el futuro: «Tu pasión por la música es digna de elogio, pero, amigo mío, se trata de un camino resbaladizo: la recompensa por el trabajo del genio suele tardar mucho en llegar <…>.

Dedícate al servicio público <…>. En todo caso, eres lo suficientemente inteligente como para decidir por ti mismo»[44].

Los brillantes auspicios de Chaikovski en su carta a Alexandra no se hicieron realidad en los meses siguientes. Esta circunstancia y la subsiguiente perplejidad emocional que le invadió tenían bastante que ver con la compleja relación que mantenía con Anton Rubinstein, su adorado maestro y director del conservatorio, un hombre extraordinariamente guapo y sólo once años mayor que él. La «Autobiografía» de Modest incluye una sorprendente revelación: «Por muy monstruoso que pueda parecer, puedo afirmar con seguridad que los sentimientos de Petia por Anton Grigorievich y por Seriozha [Serguéi] Kireyev eran de la misma naturaleza, y sólo diferían en cuanto a las cualidades específicas de la persona a la que iban dirigidos. En el primero, el genio se manifestaba en forma de nobleza y poder aristocrático, y, por supuesto, no podía alentar la esperanza de un beso; en el segundo, la belleza no podía sino actuar como estímulo para la imitación devota. Pero, en cuanto a su naturaleza e intensidad, el sentimiento era el mismo en ambos casos. Petia temblaba de placer cada vez que se acercaba a Anton Rubinstein, lo mismo que cuando se acercaba a Kireyev; en presencia de cada uno de ellos, sus nervios y su timidez eran parejos; se alegraba del mismo modo cada vez que veía a cualquiera de los dos; sufría lo mismo por la crueldad de ambos, y, sobre todo, en cada caso estaba igualmente determinado a superar el pertinaz desdén por medio de algún tipo de exhibición de su altura espiritual y de la nobleza de su devoción». Modest añade que, «en la historia del amor de Petia por Rubinstein, a pesar de todas sus hazañas y esfuerzos heroicos, esta lucha resultó finalmente infructuosa»[45].

Es evidente que Modest sabe de lo que está escribiendo, y lleva razón: no se trata de lo que podría describirse de modo habitual como un mero, aunque sublimado, deseo homosexual, o incluso un «amor gay». En ambos casos, no se trataba de un anhelo de intimidad sexual, sino de compañía emocional y espiritual, de aprecio, de atención y de estímulo, un estado en el cual el elemento puramente erótico, aunque presente, queda reducido al mínimo y, como tal, trasciende el género y no difiere del enamoramiento de cualquier joven sensible por una mujer fuera de su alcance. En el caso de Rubinstein, además, se daba el componente adicional de que el alumno idealizaba (e idolatraba) a un profesor carismático, una vez más con independencia de la identidad sexual e incluso de la edad. Como hemos visto, el director proporcionó a su alumno una ayuda sustancial, incluso en el ámbito económico, y nunca negó su gran potencial creativo; sin embargo, en palabras del propio compositor escritas años después, todo ello se traducía en una actitud «de contención y benévola indiferencia», que para su joven adorador no era suficiente. «Él era un músico grande y famoso, mientras que yo era simplemente un humilde estudiante, que veía a su maestro sólo en horas lectivas, sin acceso a su vida privada», escribió Chaikovski en la ya citada carta a Eugen Zabel. «Nos separaba un abismo <…>. Yo esperaba que, trabajando y abriéndome camino poco a poco, podría superar ese abismo y alcanzar el honor de ser amigo de Rubinstein. Pero no ha sido así. Han pasado casi treinta años desde entonces, y el abismo no ha hecho sino profundizarse <…>. No me he convertido en su amigo, ni lo haré nunca. Se trata de una estrella que está siempre en mi horizonte, pero, aunque puedo ver su brillo, la siento a

años luz de mí»[46].

Según Laroche, al principio de su carrera Chaikovski respondía con una «protesta silenciosa» al rechazo de Rubinstein a sus primeras composiciones. Sin embargo, en años posteriores sería incapaz de ocultar su irritación manifiesta. El 19/31 de marzo de 1878, el compositor escribió a la señora von Meck: «Este *pez gordo* siempre me ha tratado con una severa distancia que casi roza el desprecio, y fue el primero en infligir profundas heridas en mi autoestima. Nunca ha dejado de mostrarse muy afable y cariñoso conmigo, pero con toda esa afabilidad exterior siempre me ha dado a entender hábilmente que no daba un penique por mí»[47].

Las razones del resentimiento, cuando no del antagonismo de Rubinstein hacia Chaikovski deben buscarse en gran medida en la compleja personalidad de aquel. Tras alcanzar muy pronto un éxito sin precedentes como prodigio musical, Rubinstein desarrolló con el tiempo el hábito de mantener a raya a los demás, lo que le impidió establecer relaciones más profundas con la gente, incluidos sus colegas. Alimentaba la ilusión de que no sólo era un gran pianista, sino también y sobre todo un gran compositor, considerando la composición como su principal vocación. Sin embargo, esta opinión no era compartida en los círculos profesionales, y su autoridad en el mundo de la música descansaba principalmente en su fama como intérprete. La aparición de un «rival» más joven en la figura de Chaikovski, que había revelado tardíamente su talento, pero que estaba extraordinariamente dotado y demostraba una increíble capacidad de trabajo, tenía por fuerza que irritarle. Por último, es también probable que el interés erótico poco ortodoxo de su alumno, del que casi con toda seguridad Rubinstein era consciente, y tal vez incluso la sensación de que él mismo podría ser objeto de ese interés, contribuyese a alimentar la hostilidad por su parte, sobre todo teniendo en cuenta la reputación de Rubinstein como notorio y temido donjuán. Sea como fuere, Anton Rubinstein reconoció en 1889 que «el Conservatorio de San Petersburgo ha dado a Rusia un buen número de personalidades de gran talento» y que, entre ellos, «Chaikovski es el más grande» y estaba en camino de «convertirse en una figura de talla europea». Sin embargo, no pudo resistirse a añadir: «Imagino que ya ha alcanzado su apogeo. No creo que pueda ir más allá»[48].

Se trataba sin duda de una predicción bastante miope, pues Chaikovski sí fue «más allá». Todavía tenía por delante la creación de obras maestras como la ópera *La dama de picas*, el ballet *La bella durmiente* y la *Sexta sinfonía*. En cualquier caso, en el curso de unos pocos años el joven compositor experimentó una considerable turbulencia interior por dos amores no correspondidos: tanto su «adoración del héroe» (por Serguéi Kireyev) como su «amor de cachorro» (por Anton Rubinstein) se toparon con el rechazo, lo que estaba llamado a herir profundamente sus sentimientos y a reforzar su capacidad para expresar creativamente los estados relacionados con la agitación y la frustración emocionales. En octubre, Chaikovski escribió a su hermana: «Como colofón de mis estudios en el conservatorio me han encargado una gran composición [una cantata sobre el texto de la *Oda a la alegría* de Schiller], para la que necesito un estado de serena contemplación y el acceso a un instrumento»[49]. Hay que señalar que esta elección por parte del comité del conservatorio se antoja

extraña, ya que el poema de Schiller traería inmediatamente a colación el famoso final de la *Novena* de Beethoven. Décadas más tarde, el compositor escribió a su editor Piotr Jurgenson que no deseaba que esta obra de juventud viera la luz, ya que «competir con Beethoven me resulta embarazoso»[50]. En consecuencia, tendría que esperar hasta 1960 para ser publicada. La cantata está compuesta sobre un texto que combina varias traducciones rusas de la oda y consta de seis partes. Se estrenó el 17 de diciembre de 1865 durante el examen anual del conservatorio bajo la dirección del propio autor, y recibió la aprobación, según los documentos, de la junta de profesores[51]. Pero a continuación sucedió algo inesperado: por las razones que fueran (Modest cita un ataque repentino de pánico escénico), el compositor no se presentó al concierto de graduación doce días después. La cantata fue interpretada en su ausencia por un coro y una orquesta de estudiantes dirigidos por Anton Rubinstein, que estaba tan furioso que amenazó con requisar el diploma de su alumno más prometedor. De hecho, Rubinstein cumplió su amenaza, ya que Chaikovski no recibiría su diploma hasta el 30 de marzo de 1870, después de que Nikolái Zaremba sucediera a Rubinstein como director del conservatorio. El titular de este documento tenía derecho a utilizar el título de «artista libre», acreditando que su poseedor había obtenido la medalla de plata del conservatorio. (Nadie en su promoción recibió la medalla de oro.) El diploma indicaba asimismo las siguientes calificaciones: «Progresos realizados en teoría de la composición (clase del Prof. Zaremba) y en instrumentación (clase del Prof. A. Rubinstein) Excelente; en música de órgano (clase del Prof. Stiehl) Bien; en piano Muy bien, y en dirección Satisfactorio»[52].

Cuando Chaikovski pidió a Rubinstein su opinión sobre la cantata, quedó patente que a su maestro no le había gustado, aunque aceptó a regañadientes incluirla en un próximo concierto de la Sociedad Musical Rusa con la condición de que Chaikovski realizara «cambios sustanciales» en la partitura, algo que este se negó a hacer. La cantata no se volvió a interpretar en vida del autor. Otras reacciones fueron aún peores. El compositor Alexander Serov, cuya música admiraba, se sintió decepcionado por la obra y comentó: «No, la cantata no es buena. Esperaba mucho más de Chaikovski»[53]. Otro compositor y crítico musical, César Cui, quien se convertiría en un adversario de por vida, publicó en la *Gaceta de la Bolsa* una reseña tremendamente sarcástica en la que afirmaba que «el señor Chaikovski, compositor del conservatorio, es flojísimo <…> de poseer algún talento, al menos en alguna ocasión habría sido capaz de romper las cadenas del conservatorio»[54]. Bastaba algo así para sumir al joven en la desesperación. Unas semanas más tarde, cuando Chaikovski ya residía en Moscú, escribió una carta a su hermana (fechada el 15 de enero de 1866) en la cual evitaba mencionar las repercusiones de su no comparecencia en el concierto de graduación, así como la negativa recepción crítica de su cantata, aunque no ocultaba su estado de ánimo en el momento de escribirla: «Todos aquellos que debían pronunciar dictamen se mostraban muy satisfechos con la cantata que estaba escribiendo. Sin embargo, yo sufría una increíble depresión y sentía odio por la humanidad. En la actualidad, esta enfermedad del espíritu se ha atenuado un poco, probablemente gracias al cambio de aires y a las nuevas impresiones, pero todavía está lejos de haber cesado. No sé a qué atribuirlo, pero, en todo caso, no tiene nada que ver con mis pésimas circunstancias económicas»[55].

En esta ocasión, la apatía derivada de un estado de ánimo deprimido y de un fiasco creativo se combinó con la misantropía, lo que evidentemente incidió en su salud mental. Con el tiempo, esto se convertiría en un rasgo típico de la vida interior de Chaikovski, sirviéndole como mecanismo de defensa contra las críticas a su música, fueran justas o no, así como contra su propia autocrítica, a menudo demasiado severa. Sólo su amigo Hermann Laroche apoyó al abatido graduado del conservatorio. En una carta del 11 de enero de 1866, Laroche calificó la cantata como «el mayor acontecimiento musical de los últimos tiempos en Rusia» y a Chaikovski como «nuestra única esperanza musical». Al final de la misiva, sentenciaba: «Tal vez tu obra [verdadera] no comience hasta dentro de cinco años, pero cuando lo haga superará todo lo que hemos conocido desde Glinka <…>. Las muestras que has ofrecido hasta ahora no son sino solemnes promesas de que superarás a todos tus contemporáneos»[56].

1*Sankt-Peterburgskaia konservatoriia: dokumenty i materialy iz fondov biblioteki i muzei,* San Petersburgo, 2002, p. 17.
2*PCA,* p. 524.
3*VC* (1980), p. 31.
4*PSSL,* 13, p. 245.
5*PCA,* p. 524.
6*ZC,* 1, pp. 126-127. .
7*PCA,* pp. 523-524.
8*PSSL,* 5, p. 61.
9*PCA,* pp. 524-525.
10*Ibid.*
11*VC* (1962), p. 400; *TTOE,* pp. 20-21.
12N. D. Kashkin, *Vospominaniia o P. I. Chaikovskom,* Moscú, 1954.
13*PSSL,* 5, p. 70.
14*PSSL,* 5, pp. 71-72.
15*PSSL,* 16B, p. 104.
16*ZC,* 3, pp. 330-331.
17*ZC,* 1, p. 164.
18N. D. Kashkin, «P. I. Chaikovskii i ego zhizneopisanie», *Moskovskie vedomosti,* 11 de enero de 1902.
19*ZC,* 1, p. 129.
20*Ibid.*
21*PSSL,* 16B, p. 104.
22*VC* (1980), p. 371
23*Ibid.*
24V. S. Sokolov, «Peterburgskie ‘tainy’ v rodoslovnoi i biografii Chaikovskogo», *CA,* 2, p. 242.
25*VC* (1962), p. 407; *TTOE,* p. 32. Como no se sabe nada de Mosolov, lo más probable es que Bessel tuviera en mente a Piotr Meshcherski.
26Klimenko, *Moi vospominaniia,* cit., p. 5; *CA,* 1, p. 68; *TTOE,* p. 41.
27*Ibid.,* p. 31; *CA,* 1, p. 76; *TTOE,* p. 42.
28*ZC,* 1, p. 185.
29*DC,* p. 65.
30*Ibid.,* p. 68.

31*MCA,* p. 31.

32Esta dedicatoria sólo se ha conservado en el diario de Modest, mientras que en las ediciones existentes de las obras de Apujtin se omite. El motivo principal del poema es el de un encuentro amoroso, en el que se entreteje un persistente estribillo sobre la suerte y el destino.

33*PSSL,* 7, pp. 161-162.

34*ZC,* 1, pp. 190-191.

35*PSSL,* 5, p. 80.

36*MCA,* p. 69.

37Carta a Eugen Zabel, 24 de mayo de 1892; *PSSL,* 16B, p. 104.

38*ZC,* 1, p. 205.

39*PSSL,* 5, p. 82.

40*ZC,* 1, p. 197.

41*Ibid.*, p. 199.

42*PSSL,* 5, p. 85.

43*Ibid.,* p. 86.

44*PR,* p. 665.

45*MCA,* p. 72.

46*PSSL,* 16B, p. 105.

47*PSSL,* 7, p. 189.

48L. M. Konisskaia, *Chaikovskii v Peterburge,* Leningrado, 1974, p. 95.

49*PSSL,* 5, p. 87.

50*PSSL,* 15B, p. 197. Véase también T. Z. Skvirskaia, «K istorii diplomnogo sochineniia P. I. Chaikovskogo», *Peterburgskii muzykal'nyi arkhiv* 11 (2003), p. 37.

51*Ibid.,* p. 36.

52Los documentos relativos a los exámenes de graduación de 1865 fueron descubiertos recientemente en el acta de una sesión de la junta de profesores del conservatorio, fechada el 9 de enero de 1868, en la que se elevó la calificación de Chaikovski en «Teoría de la composición musical e instrumentación» de «Muy Buena» a «Excelente» (V. S. Sokolov, «Peterburgskie 'tainy' v rodoslovnoi i biografii Chaikovskogo», *CA,* 2, p. 242).

53*ZC,* 1, p. 181.

54*Ibid.,* p. 204.

55*PSSL,* 5, p. 93.

56*ZC,* 1, p. 205.

6. A la sombra de su hermano

La familia Chaikovski, incluidos tíos, tías, sobrinos, primos y parientes políticos, era muy grande. La relación del compositor con todos ellos fue muy diversa: a algunos apenas los conocía; de otros se mantuvo alejado, como fue el caso de sus hermanos Nikolái e Ippolit, y de su hermanastra Zinaida; de otros estuvo más o menos cerca a lo largo de los años, tratándolos habitualmente en términos amistosos, y hubo a quienes amó con verdadera pasión. Estos últimos constituyeron el eje emocional de su existencia, de importancia similar o mayor que sus periódicas e intensas pasiones por hombres jóvenes. Entre estos pocos elegidos estaban su padre, al que adoraba, su hermana Alexandra y, por encima de todos, los gemelos Anatoli y Modest, que fueron por los que más se preocupó hasta la irrupción en sus últimos años de su adorado sobrino Vladimir (Bob) Davidov.

Diez años más jóvenes que Piotr, los gemelos desarrollaron personalidades y modos de vida muy diferentes. Anatoli, que fue el preferido del compositor durante mucho tiempo, hizo una impresionante carrera en la administración pública, hasta alcanzar los cargos de vicegobernador de Tiflis y Estonia, para terminar como miembro del Senado Imperial, cubierto de toda clase de honores y condecoraciones. Por lo demás, su vida no tuvo nada de destacable: totalmente heterosexual, tras algunos deslices juveniles se casó con una mujer al parecer algo veleidosa, pero con la que permaneció hasta el final y con quien tuvo una hija. Su imagen, tal como se desprende del material epistolar disponible, es la de una persona corriente, bienintencionada, sencilla y absolutamente devota de su hermano mayor. Por otro lado, algunas fuentes señalan que poseía «un carácter muy nervioso y efusivo», incluso «combinado con una cierta paranoia general», que «le complicaba mucho la vida»[1]. Poco más se puede decir de él, aparte del papel que desempeñó a lo largo de la vida del compositor, que no fue, como se verá, en absoluto menor.

A diferencia de muchos casos en los que los hermanos gemelos muestran similitudes tanto en el aspecto físico como en el carácter, Modest Chaikovski tenía poco en común con Anatoli, aparte del apego mutuo y la absoluta lealtad al compositor, tanto en lo que se refiere a su constitución mental o emocional como al tipo de vida que adoptó. En agudo contraste con su hermano gemelo, Modest intentó con ahínco dejar su impronta en la cultura rusa, aunque sin resultados memorables, si dejamos aparte la monumental y sesgada biografía en tres volúmenes de su famoso hermano. Hoy apenas se recuerda que Modest escribió numerosas obras de teatro (la mayoría de ellas estrenadas, algunas incluso con éxito), además de tragedias en verso, libretos y hasta traducciones al ruso de los sonetos de Shakespeare (empresa que requería de cierta audacia). En una carta inusualmente cruel dirigida a Modest, que por entonces tenía diecinueve años, el compositor escribió: «Has tenido la desgracia de nacer con alma de artista, y te sentirás atraído una y otra vez por el mundo de los más altos valores espirituales, pero, como no estás dotado del talento que necesariamente debe acompañar a la sensibilidad artística, por el amor de Dios, guárdate de ceder a tus inclinaciones»[2].

Aunque cercano a la verdad, este juicio se nos antoja demasiado duro. Como demuestran sus escritos, Modest poseía evidentes aptitudes literarias, tal vez incluso talento, si bien no sobresaliente. Si hubiera aplicado con tesón sus dotes naturales a su obra y se hubiera esforzado por mejorarla, tal vez habría podido alcanzar un estatus más alto entre los escritores rusos de la época y terminar, digamos, en un segundo nivel en el marco de la incipiente Edad de Plata, en lugar del tercero o el cuarto que ahora ocupa. Pero Modest simplemente no estaba hecho para el esfuerzo o el trabajo constante; sufría a menudo ataques de indolencia, le asaltaban una y otra vez dudas sobre sí mismo y carecía por completo de la férrea voluntad creativa que, para su propio asombro, caracterizaría a su hermano mayor en su madurez. Así, a pesar de que algunas de sus obras son estimables, e incluso en ocasiones gozaron del favor del público, ninguna exhibe las huellas del trabajo y el discernimiento que requiere una dramaturgia de calidad, por ejemplo, en la diversificación de las características del habla: todos los personajes de Modest hablan siempre con el mismo lenguaje plano. Buena parte de estas y otras deficiencias personales deben explicarse, por supuesto, por el hecho de que fue eclipsado en todos los aspectos por su hermano mayor, a quien trató en vano de imitar incluso en el comportamiento, llegando a veces a extremos ridículos.

No obstante, hay que admitir que, tanto en la biografía de su hermano como en su propia autobiografía inacabada, Modest logró finalmente desplegar un estilo ruso elegante (aunque a menudo bastante retórico), probablemente porque el tema era importante y muy cercano para él. En su vida, Modest se vio afectado además por contradicciones psicológicas: si bien compartía la orientación sexual del compositor, sus sentimientos religiosos eran bastante más profundos, lo que debió de convertirle, al menos hasta cierto punto, en un alma atormentada. Se sabe que solía visitar ermitas y monasterios, buscando alivio y enseñanza de los monjes. Es revelador, pues, que el único ámbito en el que Modest triunfó ampliamente fue en la inusual ocupación que eligió, la de tutor de un niño sordomudo. En ella podía sentirse libre de la influencia de su hermano y confiar en sus propios conocimientos y habilidades. En todo caso, es un hecho que Modest sigue constituyendo una de nuestras fuentes principales, lo que le otorga un papel mucho más destacado en este relato que a cualquier otro pariente de Chaikovski, y no sólo por sus escritos biográficos, sino también porque, con el tiempo, alcanzaría la posición privilegiada de *confidente* del compositor, circunstancia que queda ampliamente reflejada en la voluminosa correspondencia que mantuvieron.

La muerte de la madre de Chaikovski había dejado a los más pequeños, los gemelos, en una situación peculiar. Ilia era un padre cariñoso, pero su temperamento era poco apto para la tarea de criarlos, por lo que era necesario que otra persona se ocupara de ello adecuadamente. Al principio la responsabilidad recayó en su hermana Alexandra, ocho años mayor que ellos, quien tuvo que desempeñar al mismo tiempo el papel de madre y de hermana. El resultado sería que, hasta casi el final de su vida, los tres hermanos –Piotr, Modest y Anatoli– tuvieron por ella una devoción excepcional. Sin embargo, después del matrimonio de Alexandra y su posterior instalación en Kamenka, los gemelos, a los que Chaikovski, incluso en sus cartas infantiles a sus padres, solía

llamar «los angelitos», pasaron a ser de su entera responsabilidad. El futuro compositor tuvo que ocupar el lugar no sólo de la madre y, hasta cierto punto, del padre, sino también de su hermana, sin dejar de ser su hermano y su niñero. No es de extrañar que esta situación provocara una reacción emocional especialmente intensa en los tres. El nuevo y polifacético papel de Piotr en la vida de los gemelos constituyó la base de una excepcional profundidad, estabilidad e intensidad en sus relaciones, que a lo largo de sus vidas rozaría continuamente una especie de adoración mutua. De los tres hermanos mayores, Nikolái ya se encontraba ejerciendo su oficio de ingeniero de minas, mientras que las obligaciones de cadete naval mantenían igualmente ocupado a Ippolit. Situados durante años en la periferia de la familia, ni uno ni otro compartirían jamás la íntima amistad que se generaría entre sus otros cuatro hermanos.

Uno de los recuerdos «tempranos» de Modest sobre su hermano se refiere a la época anterior al matrimonio de Alexandra y ofrece una cierta idea de cómo los gemelos le percibían en esa etapa «prehistórica» de sus vidas: «Cuando accedía a "atormentarnos" [es decir, a jugar con nosotros], no se mostraba condescendiente, sino que buscaba divertirse él mismo, lo que convertía su participación en el juego en algo muy divertido para nosotros. Improvisaba e inventaba situaciones, y de ese modo se divertía también él. Sus juegos no se parecían a nada, y todo brotaba de su extraña y mágica personalidad»[3].

Con la partida de Alexandra, la relación entre los dos niños de diez años y el joven de veinte se volvió mucho más cercana. En el primer volumen de la biografía, Modest recuerda el episodio concreto que marcó el inicio de esta nueva intimidad. «En una de esas tardes sombrías en las que repetíamos sin cesar la palabra *aburrimiento* y esperábamos casi con impaciencia que nos mandaran a la cama, Anatoli y yo estábamos sentados en el alféizar de la ventana del vestíbulo, con las piernas colgando y sin tener la menor idea de qué hacer con nosotros, cuando de pronto apareció Petia. Desde que teníamos uso de razón, habíamos crecido convencidos de que se trataba de un ser diferente a todos y lo tratábamos no sólo con amor sino con auténtica veneración. Cada palabra suya era sagrada para nosotros. Por qué sucedió así, no puedo decirlo, pero en todo caso él mismo no lo había propiciado de forma consciente <…>. El simple hecho de saber que estaba en casa nos alegraba, pero cuánto mayor fue nuestro gozo cuando esa tarde no sucedió como de costumbre, sino que Petia se detuvo y preguntó: "¿Estáis aburridos? ¿Queréis que pasemos la tarde juntos?". Hasta el día de hoy, mi hermano Anatoli y yo guardamos en nuestro recuerdo todos y cada uno de los detalles de aquella memorable tarde que marcó un nuevo rumbo a nuestra existencia, ya que fue entonces cuando comenzó nuestra triple entente...»[4].

En su «Autobiografía», Modest detalla aún más «el inolvidable día en que Petia nos prestó atención a Anatoli y a mí por primera vez»: «Teniendo en cuenta las fechas de sus cartas, situaría este día aproximadamente en febrero o marzo de 1861. En la biografía he descrito con detalle el comienzo de este episodio, de modo que aquí contaré cómo acabó. Esa tarde fuimos a visitar el museo de figuras de cera. Tengo la impresión de que estas figuras ya no se hacen con la misma perfección que entonces. O tal vez puede ser simplemente que mi visión y mis expectativas han cambiado. Sea como fuere, nos impactó tanto su realismo que, cuando llegamos a la figura de un ermitaño que leía la Biblia, con los ojos

fijos en la página y los labios entreabiertos, pensamos que se trataba de una persona viva. *"Il est vivant!"* ["¡Está vivo!"], dijo Anatoli, y yo le creí a pies juntillas. Estábamos aterrorizados. Después fuimos a la confitería Fayet, en la calle Karavannaya, donde Petia nos invitó a chocolate caliente y pasteles. En esta confitería, una de las más modernas de Petersburgo en aquella época, había una habitación reservada para los que tomaban chocolate caliente. Dicha sala estaba elegantemente amueblada y tenía en la pared un reloj con figuras en movimiento: cada hora en punto se activaban las aspas de un molino de viento, pasaba un tren, la rueda de un barco de vapor empezaba a girar y desfilaba un grupo de soldados. Me cuesta recordar si lo que más me llamó la atención aquella tarde fueron las figuras de cera o el reloj animado. Pero incluso las figuras de cera y la confitería Fayet con sus figuritas móviles no eran para nosotros más que el trasfondo de nuestra indescriptible felicidad al sentir que había alguien que se interesaba por nosotros, y que ese alguien era ni más ni menos que la persona que hasta entonces había morado allá en lo alto, inalcanzablemente alejado de nosotros. En las impresiones de aquella tarde hubo de todo: la gozosa sorpresa de sabernos queridos; la felicidad por el hecho de que esa persona fuera nuestro ídolo de siempre; el placer de poder charlar de cualquier cosa que se nos ocurriera, y, finalmente, la exultación ante el vislumbre de una existencia llena de misteriosos placeres más allá del hogar familiar. ¡Así es la vida real!, me dije, y sentí que ninguna supuesta "diversión" podía superar lo que estábamos viviendo; me imaginé que había penetrado en el santuario de los placeres de la vida; ahora tenía bien claro que el propio Petia y sus amigos, a no ser que estuvieran en el teatro o en un baile, no hacían otra cosa que beber chocolate caliente y mordisquear pasteles ante aquel mecanismo de relojería, en el que las aspas de un molino de viento giraban sin cesar, circulaba un tren, se ponía en marcha un barco de vapor y desfilaba un regimiento de soldados de un lado a otro. Ese día había comenzado una nueva época de mi vida»[5].

Volviendo al texto publicado de la biografía de su hermano, leemos lo que sucedió después, escrito con un tono cada vez más campanudo: «A partir de entonces, ni el maestro más sabio y experimentado ni la más tierna y cariñosa madre podrían haber sustituido a Petia, porque en él teníamos al mismo tiempo a un compañero de juegos y a un amigo. Podíamos confiarle todo aquello que pensábamos o sentíamos sin tener la menor duda de que le interesaría: bromeábamos y jugábamos con él como con un igual, y al mismo tiempo temblábamos como ante el juez más estricto y severo. Su influjo sobre nosotros era infinito y su palabra ley, pero, aun así, su rigor no se manifestaba más allá de un gesto de desaprobación y una mirada sancionadora. Por su parte, no había nada preconcebido en su trato con nosotros, ni el mínimo rastro de conciencia del deber cumplido, porque lo que le impulsaba a acercarse a nosotros no era más que el amor, mucho más eficaz que la razón para establecer la soberanía sobre nuestros corazones; por eso siempre se encontraba muy a gusto y relajado en nuestra compañía. Simplemente le encantaba estar con nosotros y conseguía que hiciéramos lo que él consideraba correcto sin amonestaciones ni exigencias, tan sólo expresando su deseo en ese sentido. Y de ese modo los tres formamos, por así decirlo, una familia dentro de la familia. Para nosotros era hermano, madre, amigo, tutor... todo en uno. Nosotros, a su vez, nos convertimos en la principal

preocupación de su vida, en lo que le daba sentido»[6]. Esta imagen idílica viene respaldada por la propia correspondencia de Chaikovski. El 10 de septiembre de 1862 escribió a su hermana Alexandra: «Mi amor por estos dos pequeños –y en particular (esto es confidencial) por el primero [es decir, Anatoli]– crece con cada día que pasa. En mi interior siento un tremendo orgullo por ello y valoro mucho este sentimiento. Cuando me invade la tristeza, sólo necesito recordarlos y la vida se torna de nuevo amable y querida. En la medida de lo posible, Intento que mi amor sea un sustituto de las caricias y atenciones de una madre, que ellos, por desgracia, no conocen ni recuerdan, y creo que lo estoy consiguiendo»[7]. Varios años más tarde, describiendo su familia a su «gran amiga», Nadezhda von Meck, y tras proporcionar, según sus propias palabras, una valoración «ditirámbica» de los gemelos –«Puedo decir sin exagerar que estos dos jóvenes poseen unas cualidades morales e intelectuales dignas de contemplarse. El apego mutuo que nos une es muy raro de encontrar, incluso entre hermanos»–, Chaikovski reflexiona sobre el pasado lejano: «Es evidente que yo no podía ser una madre para ellos. Sin embargo, desde el mismo momento en que quedaron huérfanos *quise* ser para ellos lo que una madre es para sus hijos, porque sabía por experiencia la huella indeleble que dejan en el alma de un niño la ternura y el cariño maternos. Desde entonces, la relación que se ha desarrollado entre nosotros es de tal naturaleza que, del mismo modo que los amo más que a mí mismo y estoy dispuesto a realizar cualquier sacrificio por ellos, también ellos se sienten infinitamente entregados a mí»[8]. Así pues, tal como Chaikovski reconocía retrospectivamente, emociones tan específicas como la ternura y el cariño, que normalmente unen a un niño con su madre y que conllevan cierto grado de intimidad física, se habían concentrado en este caso en él mismo, es decir, en un joven al borde de la edad adulta.

Los gemelos fueron inscritos en la clase preparatoria de la Escuela de Jurisprudencia cuando tenían once años. Tres más tarde, a los catorce, Modest supo de la existencia de la homosexualidad y adquirió conciencia de que tanto él como su adorado hermano mayor tenían una relación especial, ya que compartían un mismo sentido del amor, considerado por entonces escandaloso e incluso criminal: «Una tarde, mientras tomábamos un coche que nos llevaba de vuelta a la Escuela, Anatoli me contó con tristeza una “cosa horrible” que había sabido ese mismo día: “Existen personas envilecidas a las que llaman *bougres*, que no mantienen relaciones sexuales con mujeres sino sólo con chicos, y –¡ay!– Petia es una de ellas”. Al instante olvidé que volvía a la escuela, que esa semana no había vacaciones y que hasta el sábado siguiente no tendríamos un día libre; olvidé todos los problemas y me sentí invadido por una alegría inexpresable.

Un gran peso cayó de mis hombros. Así pues, yo no era un bicho raro, no estaba solo en mis extraños deseos. Podía encontrar simpatía no sólo en los míseros parias entre mis compañeros de clase, sino también en Piotr. Podía enamorarme sin sentirme avergonzado, ya que Piotr me entendería. “¡Yo también soy un *bougre*!”, solté involuntariamente. Recuerdo la indignación de Anatoli ante este arrebato, su reproche de que imitaba ciegamente a Piotr, de que era un inmoral y un tarado. No me importaba en absoluto. Piotr era como yo. Piotr podía entenderme. ¿Qué importaba lo demás? Fue entonces también cuando supe que Apujtin, el príncipe Shajovskoi y Adamov eran *bougres*, y entendí la vaga

simpatía que siempre había sentido por estos hombres. Todo cambió con este descubrimiento. La humanidad se dividía ahora entre “nosotros” y “ellos”. Al ver entre los primeros no sólo a Piotr, sino también a personas de la inteligencia y el talento de Apujtin y tan encantadores, atentos y elegantes como Shajovskoi, Golitsin y Adamov, y habiendo oído que el mismísimo heredero Nikolái Alexandrovich, la encarnación misma de la majestuosidad y la belleza, era también “uno de nosotros”, mi antiguo desprecio por mis gustos anormales fue sustituido por la autosatisfacción y el orgullo de pertenecer a los “elegidos” <…>. Sin atreverme a tocar este tema con Petia ni con ningún otro adulto, intimé con otros novatos como yo entre los *bougres* <…>. Algún tiempo después, apoyándome en el ejemplo autorizado de Petia, tuve el valor de hablar abiertamente [en la escuela] de mis anómalas inclinaciones»[9].

Poco después, según su «Autobiografía», Modest descubrió que de vez en cuando se hablaba entre los alumnos de casos de «flagrantes delitos homosexuales»[10]. Sin embargo, a pesar de que las «reglas no escritas» de la escuela consideraban «indecoroso» ser «sorprendido en un acto homosexual» y «repugnante» desempeñar un papel pasivo en dicho acto (esto lo dice con una franqueza sorprendente para la época en que fue escrito), en el fondo se sentía «entusiasmado» al pensar «en la posibilidad de entregarse a alguien desempeñando el rol de la hembra»[11]. A los dieciséis años se involucró activamente en relaciones sexuales con sus compañeros de estudios: «Descubrí los placeres y los horrores de la cópula. La primera vez, experimenté todo el temor y el temblor de una niña inocente, me zafé de los abrazos que me ahogaban, salí huyendo, y sólo después, con perspectiva, recuperé en mi mente la increíble dulzura de aquel momento. Más tarde sucedió lo contrario con otro compañero: cediendo a un arrebato de sensualidad, experimenté la dicha indescriptible del “momento presente”, para después sentir un asco profundo, de él y de mí mismo; me atormentaba el remordimiento y odiaba al perpetrador de mi “caída”. Pero al cabo de los días volvía a reclamarme y yo le seguía, sumido en la confusión, ciega y obedientemente; por momentos sentía adoración por él, para luego mirarlo con la mayor repugnancia. Esta relación se prolongó durante los tres años del grado superior, y en todo este tiempo apenas nos hablábamos, salvo cuando estábamos enganchados, ni buscábamos la compañía del otro; ni siquiera nos caíamos bien»[12].

Sin embargo, Chaikovski no se decidió a confesar a los gemelos su inclinación sexual, que ellos ya conocían desde hacía tiempo por rumores, hasta que cumplieron los diecisiete años: «En el verano de 1867 [mientras pasaban las vacaciones] en Haapsalu», continúa Modest, «se produjo un cambio crucial en nuestra relación: Anatoli y yo habíamos dejado de ser niños a ojos de Petia y nos convertimos en sus camaradas. Fue en Haapsalu donde nos habló por primera vez de su anormalidad sexual, e inmediatamente me convertí en su confidente en todas sus aventuras amorosas. Cuando estaba en nuestra compañía, Petia siempre había disfrutado rememorando el pasado, pero ahora que podía hablar con nosotros no sólo de su infancia y de sus años estudiantiles sino también de sus sentimientos y experiencias reales, me volví más cercano para él que Anatoli, ya que sentía una mayor afinidad conmigo en el sentido moral <…>. No obstante, Piotr amaba con locura a Anatoli»[13].

Es difícil saber si el despertar de la homosexualidad en Modest tuvo que ver en parte con un intento más o menos consciente de imitar a su hermano mayor. Si se tiene en cuenta la profundidad de sus sentimientos por Piotr, no se puede descartar del todo esta posibilidad. Sin embargo, esta impresión puede ser engañosa: como veremos, el compositor sintió durante mucho tiempo una cierta ambigüedad sobre su propia orientación sexual. Por un lado, jamás expresó remordimientos morales ni se autocensuró por su actividad homosexual, considerada por él, dejando aparte algunos raros momentos de hipocondría, como una fuente natural de placer; por otro, no le podían dejar de afectar las opiniones de otras personas sobre el tema, que a veces le llevaban a un estado de gran ansiedad e incluso de tortura psicológica. Porque, a pesar de todas sus declaraciones en sentido contrario, el compositor fue muy sensible durante toda su vida a la opinión pública. En el delicado asunto de las relaciones de Chaikovski con Anatoli y Modest –como en todo lo concerniente a su vida interior–, nuestra principal fuente de información sigue siendo su correspondencia.

En la Rusia de aquella época, la posibilidad muy real de que las autoridades abrieran e inspeccionaran la correspondencia privada de los súbditos del imperio dio lugar a diversas convenciones para tratar con rodeos o circunloquios asuntos tales como la política y el sexo. Una larga historia de censura estatal había obligado a los rusos del siglo XIX a hablar y escribir en un lenguaje alusivo y codificado –«esopiano»– cuando salían a colación asuntos mal vistos por las autoridades o por la sociedad en general. Determinadas palabras y frases adquirían significados adicionales bien ponderados y fácilmente comprensibles para los afines o, en el caso de la clandestinidad sexual o política, para determinados iniciados. Un ejemplo bien conocido en el ámbito de la política fue la palabra aparentemente inocua *stikhiinyi* (elemental), utilizada en el sentido de «espontáneo». Su uso en la prensa fue oficialmente prohibido por los censores gubernamentales, con el argumento de que connotaba el sentido de «revolucionario» en la mente del público lector. El resultado de todo ello fue la aparición de una especie de doble pensamiento orwelliano, no muy diferente (aunque menos intenso) de aquel que llegó a imperar en la época soviética como forma de autocensura. A menudo, este lenguaje codificado era el único medio de referirse a temas o ideas generalmente considerados escandalosos o escabrosos. A esta categoría pertenecían prácticamente todos los aspectos de la sexualidad.

Existía una gran discrepancia entre la actitud prohibitiva oficial y el libertinaje que de hecho prevalecía en todos los estratos de la sociedad. En el siglo XIX, al igual que hoy, la lengua rusa carecía en gran medida de un vocabulario sexual literario y, en la prensa, el tema se discutía únicamente en términos jurídicos o médicos. Incluso la mecánica de la sexualidad humana era a menudo tergiversada o malinterpretada. La prueba más notoria de ello fue el pronunciamiento (bastante severo) de Nicolás I en el caso de una joven noble que se había casado en secreto contra los deseos de su familia. «El matrimonio», decretó el zar, «será disuelto y la hija restituida a su padre, y a partir de este momento será considerada virgen». Incluso los contemporáneos del compositor, más instruidos que el zar en estas cuestiones, a menudo preferían recurrir a la paráfrasis, el eufemismo o el circunloquio cuando se referían en la conversación o la

correspondencia a los temas tabú de la sexualidad. Chaikovski no fue una excepción. Por todo ello resulta aún más notable la franqueza que exhibe en sus misivas a los gemelos.

Un examen de las cartas originales deja bien a las claras que Chaikovski casi siempre expuso sus pensamientos y experiencias relativas al amor y el sexo de manera directa, sin tratar de suavizar ningún aspecto mediante el uso de eufemismos, aunque sería lógico pensar que su creciente fama debería haberle hecho temer la posibilidad de que esta correspondencia íntima pudiera llegar a ser de dominio público. Sólo a veces –principalmente cuando estaba en el extranjero y tenía razones para temer que sus cartas fueran abiertas por los funcionarios de correo rusos– recurría a insinuaciones y alusiones que sólo sus corresponsales podían entender. Un cuidadoso escrutinio de los textos epistolares disponibles nos permite rechazar de plano la idea de que los tres hermanos pudieran haber practicado el incesto homosexual. Sin embargo, hay suficientes indicios de que existió una fuerte tensión erótica entre ellos durante los años de adolescencia de los gemelos. Ya hemos hecho referencia a un complejo vagamente erótico que caracterizaba la vida emocional de la familia Chaikovski y se expresaba en su lenguaje epistolar, cuyo origen estaba en el aura sensual que rodeaba a su padre, Ilia, de carácter abiertamente sentimental. Este complejo acompañó al compositor durante toda su vida y parece obvio que sus manifestaciones específicas no pueden entenderse ni describirse únicamente en términos de afecto fraternal. En la correspondencia con los gemelos, el «erotismo» (en un sentido u otro) se vislumbra a menudo a través de efusiones emocionales o expresiones frívolas y en ciertos momentos parece separado del afecto fraternal o familiar por la linde más angosta.

Su profunda implicación psicológica con los gemelos se acerca a la imagen que podríamos formarnos de una persona enamorada. Modest recuerda: «A nuestra ciega creencia en [su] infalibilidad se añadió un sentimiento que abarcaba hasta tal punto nuestros propósitos y deseos, que todo lo que nuestro amigo y protector rechazaba se volvía automáticamente indigno de atención. Yo sólo me sentía completamente feliz cuando él estaba conmigo. En su ausencia, pensaba en él cada vez que me portaba bien, mientras que me atormentaba la idea de merecer sus reproches cada vez que realizaba una mala acción. Perder su amor me parecía la mayor de las desgracias, y una mirada suya de frialdad, el mayor de los castigos. En sus relaciones con nosotros no había ningún sistema preconcebido: como profesor era muy poco apto, aunque sólo fuera porque, nervioso e impresionable como era, podía ser a veces muy injusto, según el estado de ánimo en que se encontrara. Podía reñirnos por alguna nimiedad y también mimarnos cuando no lo merecíamos. Pero nos quería de veras; guiado por un profundo sentido del afecto, se interesaba de verdad por nosotros y nos animaba a ser completamente francos [con él], mientras que él mismo era tan franco [con nosotros] como muy pocos adultos cuando tratan con niños. En todo lo que hacía, y sin necesidad de expresarlo con palabras, nos hacía sentir siempre que deseaba lo mejor para nosotros, y esto lo situaba por encima del mejor maestro sobre la tierra, reduciendo a la nada todos sus errores y sus pequeñas injusticias, y poniendo nuestros corazones y nuestras mentes totalmente en sus manos»[14].

Es importante subrayar que, durante el tiempo en que los gemelos estudiaban

en la Escuela de Jurisprudencia y en los años inmediatamente posteriores, la relación de Chaikovski con cada uno de ellos se desarrolló de forma diferente. Tal como le confió con franqueza a su hermana en una carta del 10 de septiembre de 1862, sentía una marcada preferencia por el joven Anatoli. El propio Modest lo confirma en su «Autobiografía»: «Antes de que se produjese este acercamiento entre los tres, siempre se había supuesto que, de nosotros, los gemelos, era a mí a quien más quería. Después, sin embargo, es indudable que se decantó por Anatoli, y esta preferencia [por él] fue el único punto oscuro en este periodo, el más radiante de mi vida. Sin embargo, no sentía celos de Anatoli, sentía más bien pena de mí mismo, me consideraba infravalorado y poco apreciado, y volvía a regodearme en mi condición familiar de "estornino blanco" desubicado entre sus hermanos de negro plumaje. Esta preferencia por Anatoli se manifestaba en que Petia lo mimaba más y con más frecuencia, en que estaba más dispuesto a llevarlo de excursión y en que, cuando no había sitio en el coche para tres, lo llevaba a él antes que a mí. Pero, por otra parte, cuando se sentaba por enésima vez a tocar *Don Giovanni*, si no me veía en la habitación, gritaba: "¡Modia! A tu sitio". Y yo me henchía de orgullo, feliz por haber sido el elegido como oyente y confidente de su entusiasmo por Mozart, y no Anatoli»[15]. En esta época, las relaciones de Chaikovski con Modest eran notablemente tensas y conflictivas. Ciertamente, sus cartas de este periodo dibujan un cuadro muy diferente a la absoluta unión espiritual que caracterizaría la relación entre ambos en años posteriores, cuando «Modia» se convirtió en el confidente más íntimo e irremplazable del mundialmente famoso compositor. Diversos autores han intentado indagar en la causa subyacente de este conflicto temprano entre los dos hermanos, argumentando, por ejemplo, que al mayor le disgustaba mucho ser imitado por el menor[16]. Esto parece confirmarlo en su carta a Modest del 12 de marzo de 1875, en la que da rienda suelta a su irritación: «Me desespera el hecho de que no te puedas librar de uno solo de mis defectos, esta es la verdad. Me gustaría hallar en ti la ausencia de al menos un aspecto negativo de mi personalidad, pero no puedo. Te pareces demasiado a mí y, cuando me enfado contigo, en realidad me estoy enfadando conmigo mismo, porque siempre actúas como un espejo en el que veo reflejados todos mis defectos. Puedes deducir de todo lo dicho que, si siento antipatía hacia ti, también la debo sentir por mí. Ergo, eres un tonto, algo de lo que nadie ha dudado nunca»[17].

Hasta cierto punto, en este periodo Chaikovski parecía considerar a Modest como su «sombra» en el sentido junguiano, es decir, un conjunto de cualidades de sí mismo que no le gustaban y que vivían una especie de existencia independiente. Incluso muchos años después, la gente se sorprendía por el extraño parecido entre ambos hermanos. «Modest Ilich parecía casi un doble de Piotr Ilich», observa el actor Yuri Yuriev en sus recuerdos, «recordaba a su hermano mayor prácticamente en todo. Estoy convencido de que percibían, sentían y experimentaban la vida de forma absolutamente simétrica. Incluso sus voces y su forma de hablar eran idénticas»[18]. Ya conocemos la dura opinión del compositor sobre la carencia de potencial artístico o creativo de Modest, expresada con franqueza en la carta del 1 de febrero de 1869 citada anteriormente[19], que continúa así: «No olvides, por otra parte, que posees las aptitudes necesarias para ser una figura notable en el mismo campo [es decir, la

administración pública] para el que te prepara la escuela, y por eso te ruego, Modinka, que estudies mucho y te hagas a la idea de que debes entrar en la administración pública y hacer carrera allí. Si tomaras la decisión de hacer de ti un joven decepcionado y melancólico, dejando de estudiar o no tomando en serio tus futuras obligaciones profesionales, te infringirías un gran daño a ti mismo y, por extensión, a todos nosotros»[20]. En la escuela, Modest tuvo mucho menos éxito que su hermano gemelo y se graduó un año más tarde de lo debido, ya que hubo de repetir el quinto curso, «porque le sería difícil afrontar ahora el cuarto curso en vista de su juventud y su propensión a las jaquecas»[21].

Se antoja un tanto asombroso (y habría que contabilizarlo en su haber) que el joven decidiera ignorar esta severa advertencia de aquel a quien amaba tan apasionadamente y consideraba su único mentor. En cuanto a los asuntos amorosos, destaca un pasaje de una carta escrita por el compositor a su hermano el 13 de enero de 1870: «Si existe la más mínima posibilidad, trata de no ser un *bougre*. Es algo muy triste. A tu edad uno todavía puede obligarse a amar al bello sexo; inténtalo al menos una vez, tal vez funcione»[22]. Da la impresión de que Chaikovski quería proteger a Modest de las tentaciones homosexuales esgrimiendo sus graves consecuencias psicológicas. En realidad, el asunto era más complejo. Aunque en algunos momentos intentaba actuar como guardián de la moralidad de su futuro confidente, era incapaz de ser coherente y provocaba al mismo tiempo la curiosidad de Modest, aunque fuese sólo en broma, con la propia ambigüedad de su lenguaje, el juego de géneros y el travestismo verbal[23]. A veces le reprendía por sus aventuras con compañeros de mala reputación[24], pero al mismo tiempo mostraba mucho interés por ellas. Las cartas de Modest están repletas de historias sobre sus propias aventuras sexuales, que, además, tenían lugar, al parecer, en los mismos ambientes homosexuales que su hermano había frecuentado antes de dejar San Petersburgo en 1866 para enseñar en el recién fundado Conservatorio de Moscú. La mayor parte de este material sugiere que, en términos de tensión emocional, la relación entre Modest y Piotr en esta etapa era desigual. La actitud del primero era inequívoca: adoración absoluta. El propio Chaikovski era perfectamente consciente de ello, como demuestra la maliciosa coquetería con la que rubricó una carta a Modest del 3 de marzo de 1870: «Tuyo, por ti adorado»[25]. De hecho, en esa primera fase, la relación entre ambos muestra indicios de un cierto elemento sadomasoquista, como parece aflorar en algunos de los contundentes pasajes en los que Piotr subraya la falta de talento o de buena presencia de Modest, o cuando critica con dureza sus hábitos masturbatorios y similares[26]. Sin embargo, las numerosas muestras de afecto en las cartas que intercambiaron no dejan lugar a duda sobre la sinceridad y la fuerza del amor que sentían el uno por el otro, que con los años devino tan firme como una roca[27].

En las cartas de Chaikovski a Anatoli, quien por entonces, recordémoslo, era su gemelo favorito, las efusiones afectivas y amorosas predominan significativamente sobre las admoniciones. Un solo ejemplo puede bastar: «Creo que sabes que te quiero más que a nadie, y si en el pasado fui capaz de pasar dos veranos seguidos sin ti, en primer lugar, siempre te echaba de menos, y, en segundo lugar, se trataba de una época en la vivíamos más o menos juntos el resto del año. De modo que, <…> si te quedas en Petersburgo, entonces yo

también pasaré [el verano] allí»[28]. El epistolario entre ambos está lleno de besos («¡con pasión, por todas partes!»[29]) y de expresiones como «mi palomita»[30], un apelativo bastante extraño que utiliza el género femenino para un joven de dieciséis años. Una carta a Alexandra incluye una metáfora cuya ambigüedad el autor no parecía percibir, ni siquiera inconscientemente: «De modo que durante bastante tiempo me veré privado de otro aparato de calefacción, privación que me resulta muy dolorosa. Me refiero a Anatoli»[31].

El sorprendente grado de éxtasis y patetismo de las cartas de Chaikovski a Anatoli no se explica del todo con una simple referencia al sentimentalismo que caracteriza por regla general su estilo literario. No encontramos nada parecido hasta las cartas del compositor a su sobrino «Bob» Davidov, el dedicatario de la *Sexta sinfonía*, quien, como es sabido, fue la pasión más intensa de su vida. Sin embargo, es interesante que Chaikovski no se hiciera ilusiones acerca de la posibilidad de que su favorito entre los gemelos poseyera algún don especial. Aun así, en la descripción que hace de Anatoli en una carta a la señora von Meck del 5/17 de marzo de 1878, se percibe claramente una predilección especial, que le impulsa a hablar de él en términos que nunca emplearía con Modest, ni siquiera en sus momentos de mayor intimidad: «Anatoli es muy extrovertido, adora la vida social y tiene mucho éxito en ella. Ama el arte como un diletante, es decir, sin que este constituya un elemento esencial en su vida. Es diligente en su trabajo y se esfuerza de la manera más recta y concienzuda por conseguir un puesto de responsabilidad en la administración pública. No posee una elocuencia descollante, ni ningún otro talento digno de mención. Nada en él es excesivo, muy al contrario, se da en él un cierto equilibrio entre habilidades y cualidades que hace que su compañía sea apreciada por igual por mentes preclaras, personas eruditas, artistas y mujeres inteligentes, así como por damas de sociedad bastante huecas. No conozco a nadie que suscite como él un afecto tan sincero entre personas de todas las clases, posiciones sociales y caracteres. Es agudo, sensible y, como ya he dicho, infinitamente amable»[32]. Ya en 1866, cuando los gemelos estaban todavía en la Escuela de Jurisprudencia, Chaikovski preparaba a Anatoli para una carrera sólida pero poco lucida: «En cuanto a esas ridículas ideas que te asaltan de acabar siendo un inútil irrelevante, te aconsejo que las apartes de ti», le escribió Chaikovski el 6 de febrero. «Tales sentimientos se han quedado extremadamente obsoletos; en otra época, ese tipo de autocompasión estaba de moda, era la tendencia general, lo que da testimonio de que nuestra educación se llevaba a cabo con gran descuido. Los jóvenes de dieciséis años no deben perder el tiempo ponderando su actividad futura. Sólo debes procurar que el presente sea atractivo y luchar por sentirte satisfecho contigo mismo (es decir, con el Tolia de dieciséis años). Y para eso necesitas...», y a continuación expone una serie de instrucciones didácticas, para terminar con el siguiente consejo: «Lo más importante es que no pienses demasiado en ti mismo y te prepares para llevar la vida de una persona común y corriente»[33]. Este tono de profunda confianza mutua permanecería siempre entre ellos. Cabe añadir que ese mismo complejo «erótico-familiar» en la constitución emocional de Chaikovski, que acabó de conformarse definitivamente durante estos primeros años con sus hermanos, se manifestaría una y otra vez en sus frecuentes fijaciones amorosas con algunos parientes jóvenes de sexo masculino.

Tras graduarse en la Escuela de Jurisprudencia, Anatoli emprendió una distinguida carrera civil como funcionario de la judicatura de Kiev, mientras que un año después Modest comenzó a trabajar como investigador en Simbirsk, la ciudad del Volga donde, por cierto, nacería por esa misma época Vladimir Lenin. A diferencia de Anatoli, el trabajo funcionarial de Modest no duró mucho. En los años siguientes, Chaikovski intentaría una y otra vez a través de diversos contactos que sus hermanos fueran trasladados a cualquiera de las dos capitales, pero sin ningún éxito.

En todo caso, su propio periodo en San Petersburgo finalizó en 1865. A partir de entonces seguiría visitando la ciudad con frecuencia, a veces durante largos periodos de tiempo, pero sin ninguna intención de instalarse en ella. Es cierto que los sentimientos de Chaikovski hacia la capital fueron muy variables, según las circunstancias o el estado de ánimo del momento. El *establishment* musical de San Petersburgo, que se hallaba bajo la égida de Anton Rubinstein y del crítico más hostil al compositor, César Cui, fue el que más se resistió a reconocer la valía de sus obras, provocándole amargas decepciones. La burocracia de la administración de los Teatros Imperiales ponía con frecuencia obstáculos a la puesta en escena de sus óperas y ballets, lo que le hacía prorrumpir en airadas diatribas. Sin embargo, no cabe duda de que San Petersburgo y su ambiente –psicológico, artístico y estético– continuaron siendo una importante fuente de inspiración y preocupación creativa para Chaikovski, que supo plasmar su espíritu en buena parte de su música. Tal vez el factor principal fuese su papel histórico como puente cultural entre Rusia y Europa, «la ventana a Europa», como escribió memorablemente Alexander Pushkin en *El jinete de bronce*. Se necesitó mucho tiempo para que los principales avances de la cultura rusa clásica y premoderna fueran apreciados en Europa, un proceso que en algunos aspectos todavía no ha terminado. El conocimiento en Occidente de Pushkin, Lermontov y Gógol sigue siendo bastante limitado. A Dostoievski, a pesar de que su estatura literaria es universalmente reconocida, se le considera con demasiada frecuencia una manifestación apenas comprensible de la peculiar alma rusa. Sólo Tolstói, Turguéniev y Chéjov han adquirido, por diferentes razones, un estatus similar al de los grandes clásicos europeos como Balzac, Stendhal, Dickens o Thackeray. El arte ruso del siglo XIX, que cuenta con artistas tan grandes como el paisajista Isaac Levitan y el retratista Ilia Repin, sigue siendo en nuestros días un ilustre desconocido. Y lo mismo ocurre con la música: rara vez se escucha la música de Glinka; los compositores del nacionalista Grupo de los Cinco (en realidad sólo dos, Musorgski y Rimski-Korsakov) se escuchan más a menudo, pero cabe sospechar que en gran medida se debe al exotismo con el que se asocia su música. De hecho, sólo Chaikovski, al igual que Tolstói, Turguéniev y Chéjov en literatura, representa la Rusia europea y la Europa rusa, a gran escala y en el más elevado estilo. Algo parecido sucede con San Petersburgo, una gran capital europea equiparable a Londres, París o Viena. Un caso muy diferente es el de la segunda capital de Rusia, Moscú, en la que el compositor viviría durante la siguiente década, antes de poder viajar libremente y residir donde le viniera en gana.

[1] Iu. L. Davidov, *Zapiski o P. I. Chaikovskom,* Moscú, 1962, p. 49.

2*PSSL,* 5, pp. 154-155.

3*VC* (1962), pp. 399-400; *TTOE,* p. 20.

4*ZC,* 1, pp. 137-138.

5*MCA,* p. 33.

6*ZC,* 1, p. 138.

7*PSSL,* 5, p. 75.

8*PSSL,* 6, p. 253.

9*MCA,* p. 71; *TTOE,* pp. 25-26. Chaikovski entabló amistad con el príncipe Shajovskoi y el príncipe Alexei Golitsin tras su graduación en la Escuela de Jurisprudencia. El gran duque Nikolai Alexandrovich, hijo mayor del zar Alejandro II, fue el heredero al trono hasta su muerte en 1865, con sólo veintidós años.

10*MCA,* p. 70.

11*MCA,* pp. 41-42.

12*MCA,* pp. 92-101.

13*MCA,* p. 108; *TTOE,* p. 82.

14*MCA,* p. 30.

15*Ibid.*

16Véase, por ejemplo, N. Berberova, *Chaikovskii,* San Petersburgo, 1997, p. 77.

17*PSSL,* 5, p. 398.

18Iu. Iur'ev, *Zapiski,* 2 vols., Moscú y Leningrado, 1939-1945, vol. 2, p. 79.

19Cf. su carta a Lev Davidov (mediados de abril de 1870), escrita justo antes de la graduación de Modest: «Creo que resultará un fracaso, aunque no poco interesante» (*PSSL,* 5, p. 212).

20*PSSL,* 5, p. 155.

21*Ibid.,* p. 84. En la carta a Nadezhda von Meck del 23 de noviembre/5 de diciembre de 1877, en la que describe las características idealizadas de los gemelos, el compositor tuvo que reconocer que Modest no era «un funcionario especialmente brillante», después de haberle descrito antes de forma elogiosa como «una persona de dones excepcionalmente ricos, aunque sin una inclinación clara por ninguna actividad en concreto»: «se interesaba más por los libros, la pintura y la música que por sus propios escritos» (*PSSL,* 6, p. 254).

22*PSSL,* 5, p. 202 (abreviado); *CA,* 1, p. 121.

23Se observa una tendencia dentro de la subcultura homosexual, tanto entonces como ahora, a la feminización de los nombres masculinos. Como prueba de que Chaikovski hacía lo mismo en el periodo que nos ocupa, véase su correspondencia con Modest (*TQM,* pp. 138-140).

24Un caso divertido es el de un tal Lenin, cuyo nombre en la primera edición soviética de estas cartas (la menos censurada) se transcribe deliberadamente –y con vergüenza– como «Lepin» (*TQM,* p. 77). Otra persona cuyas relaciones, en opinión del compositor, podían comprometer a su hermano, era un tal Okoneshnikov (*TQM,* p. 141), un comerciante de Moscú que vivió muchos años en San Petersburgo y cuyo nombre aparece en un informe policial elaborado en 1889 sobre los homosexuales más conspicuos de la ciudad. Cf. V. V. Bersen'ev y A. P. Markov, «Politsiia i gei. Epizod iz epokhi Alexandra III», *Risk* 3 (1998), p. 114; K. Rotikov, «Epizod iz zhizni 'golubogo' Peterburga», *Nevskii arkhiv* 3 (1997), p. 464.

25*PSSL,* 5, p. 207.

26*TQM,* pp. 75-76.

27Para más información acerca de la relación de Modest con el compositor, véase mi artículo «Modest Čajkovskij: In his brother's Shadow», *Čajkovskij-Studien* 1 (1995), pp. 233-246.

28*PSSL,* 5, pp. 109-110.

29*Ibid.,* p. 114.

30*Ibid.,* p. 115.
31*Ibid.,* p. 112.
32*Ibid.,* 7, p. 155.
33*Ibid.,* 5, pp. 99-100.

Segunda parte
Moscú (1866-1876)

7. El Conservatorio de Moscú

El Conservatorio de Moscú fue fundado por la Sociedad Musical Rusa y se inauguró en otoño de 1866, cinco años después del Conservatorio de San Petersburgo. Su creación fue el resultado de las incansables actividades y del talento organizativo y diplomático del hermano de Anton Rubinstein, Nikolái. Como ya se ha señalado, gran parte de la sociedad culta de Rusia, y especialmente la aristocracia, seguía viendo la música como una mera forma de entretenimiento y trataba a los músicos, en el mejor de los casos, con condescendencia. Es justo destacar que la rápida transformación de estas actitudes sociales durante la década de 1860 se produjo en gran medida gracias al compromiso, el trabajo y el entusiasmo de los dos hermanos Rubinstein, Anton y Nikolái, que representaron una contribución judía tan importante a la cultura rusa que por sí sola debería cuestionar todos los prejuicios antisemitas de Rusia. Los principales resultados fueron, en primer lugar, la implementación de una educación musical profesional, hasta entonces totalmente ausente, dirigida a toda persona con dotes musicales, sin importar el género y la clase social (los costes de matrícula eran mínimos), y, en segundo lugar, la dotación de dignidad y respeto a la profesión musical como tal[1]. Se trataba de un logro quizá sólo comparable al de Wilhelm y Alexander von Humboldt, que habían revolucionado la educación científica y universitaria en Alemania. Sin embargo, así como la universidad de Berlín lleva el nombre de los hermanos Humboldt, ni el Conservatorio de San Petersburgo ni el de Moscú han recibido hasta hoy el nombre de sus fundadores, en lo que se antoja una gran injusticia histórica.

Chaikovski llegó a Moscú el 6 de enero de 1866 embutido en un abrigo de piel de mapache que le había regalado Apujtin para hacer frente al gélido clima. Ambos conservatorios se distinguían por la diversidad de su alumnado, circunstancia que fue posible gracias a la abolición de la servidumbre en 1861, que se tradujo en una afluencia creciente de jóvenes de origen no aristocrático a las salas de conciertos y a la escuela de música. Un graduado anónimo del Conservatorio de Moscú recordaba: «En aquella época, la mayoría de los estudiantes eran gente humilde, que no poseía la educación refinada que, por lo general, se adquiere en las familias ricas; casi todos los artistas vocacionales constituyen una casta que, según se dice, destaca siempre y en todo lugar por cierto desorden y falta de contención en la expresión de sus sentimientos, tanto buenos como malos <…>. Muchas personas –sobre todo mujeres– se matriculan no porque tengan la intención de hacer carrera como cantantes, intérpretes o virtuosas, sino simplemente para recibir una educación musical. Antes, el concepto de conservatorio estaba asociado al de una carrera artística que todavía no había alcanzado el estatus que hoy día adquiere quien se ha graduado con éxito en este tipo de instituciones <…>. Otra razón para el comportamiento libre y desenvuelto de los alumnos era el hecho de que los miembros del cuerpo docente eran, en su mayoría, artistas y no profesores, por lo que sus métodos eran muy relajados»[2].

El genio rector del Conservatorio de Moscú era su director. Nikolái Rubinstein era un hombre complejo y singular, un gran pianista y director de orquesta, y un

individuo carismático de rara fuerza espiritual. Extremadamente austero en su uso del dinero público, era generoso hasta la imprudencia con el suyo propio. Era tan popular entre los estudiantes como entre los influyentes miembros del elitista Club Inglés, y su forma de ser genuinamente democrática le hizo casi tan conocido entre los músicos callejeros, los cocheros, los coristas de las iglesias y las tabernas como entre los artistas famosos y los nobles mecenas de las artes, a quienes trató tanto en su faceta de músico profesional como de animador social. «Rubinstein no era muy alto», continúa ese mismo licenciado anónimo en sus memorias, «pero poseía una constitución robusta, con hombros bastante anchos, brazos fuertes y dedos gruesos y grandes, como de hierro, capaces de producir sonidos de una fuerza terrible. Convertía en leña los pianos que no eran lo suficientemente sólidos. En sus conciertos era imprescindible contar siempre con un piano de reserva. Su cabello, que más tarde empezó a escasear, se empinaba hacia lo alto y colgaba sobre su frente, amplia e inteligente, y su afilada aunque voluminosa nariz. La expresión general de su rostro <…> era siempre muy severa e imponente. Hablaba <…> con voz muy alta y tono autoritario, y la costumbre de refrenar constantemente a sus alumnos y de establecer el orden en la orquesta había hecho que sus modales fueran bruscos e imperiosos»[3]. Hay que añadir, sin embargo, que Nikolái nunca mostró la arrogancia elitista y egotista tan típica de su hermano Anton, ni poseía la belleza física de este. Tampoco mostró ninguna ambición por componer, dándose por satisfecho con su fama europea, totalmente merecida, como pianista y director de orquesta. Por lo demás, el trato de Rubinstein a sus alumnos era, como mínimo, poco ceremonioso. En cierta ocasión, tras una pésima interpretación, abofeteó repetidamente a un clarinetista hasta hacerlo llorar. En otra, a un alumno que llegó tarde a clase le ordenó que se desnudara y se volviera a vestir pasados cinco minutos. A pesar de estos peculiares arrebatos, era querido y admirado por la mayoría hasta el punto de convertirse en objeto de culto. Él mismo seleccionaba a sus alumnos y «entrar en su clase se consideraba, por supuesto, una gran suerte». Rubinstein, además de ser un gran profesor y un excelente músico, era un hombre bondadoso. Destinaba la mayor parte de su sueldo a mantener a los alumnos más pobres, que recibían becas costeadas por él, y en su apartamento, situado en el edificio del conservatorio, siempre había alojados varios de estos estudiantes. Como ya se ha señalado, muchas jóvenes se matriculaban sin ninguna intención seria de emprender una carrera artística, sino simplemente por el deseo de obtener una educación musical general. «No he encontrado un grupo más indisciplinado en ninguna otra institución educativa», observa nuestro memorialista. «Y este término, “indisciplinado”, se aplica casi por completo a las alumnas. No puedo explicarme tal comportamiento, habida cuenta de que la institución la dirigía una persona tan estricta como Rubinstein <…>. Algunas [alumnas] se comportaban en clase como si estuvieran locas: gritaban, hacían muecas, se enfurruñaban, gesticulaban, se desmayaban, incluso salían atropelladamente del aula, exasperando a los profesores, que a menudo acudían al despacho del director a pedir ayuda. Rubinstein reaccionaba a estas payasadas con sobriedad. Si una chica se desmayaba, decía: “¡Llévensela!” o “¡Échenle un vaso de agua en la cara!”. Este último remedio era el más eficaz para reanimar a las muchachas inconscientes <…>. Cuando las damas se congregaban en la sala

de recreo, el bullicio que producían las voces estridentes, los gritos histéricos y el crujir de vestidos era literalmente increíble <…>»[4]. Esta era la atmósfera en el Conservatorio de Moscú, tan insólita como cargada de erotismo, a la que se enfrentaba ahora Chaikovski.

A su llegada, el joven Chaikovski debió de agradecer el apoyo inmediato del director, que mostró un genuino deseo de ayudarle a adaptarse al nuevo entorno. De hecho, Rubinstein le invitó a que se instalara en su espacioso apartamento de director, donde Chaikovski residiría hasta septiembre de 1871. El 10 de enero de 1866, el compositor escribió a los gemelos para informarles de cómo le iban las cosas: «Estoy viviendo en casa de Rubinstein. Es un hombre muy amable y simpático; no hay nada en él de la actitud dominante de su hermano, aunque, por otra parte, no llega a su nivel como artista. Ocupo una pequeña habitación que está junto a su dormitorio y, para ser sincero, a última hora, cuando nos retiramos al mismo tiempo (lo que, por cierto, probablemente no ocurrirá muy a menudo), me siento bastante incómodo por el temor a que el crujido de mi pluma le impida dormir (nuestras habitaciones están separadas por un pequeño tabique); pero el caso es que ahora estoy terriblemente ocupado. Me quedo en casa casi todo el tiempo y a Rubinstein, que lleva una vida algo disipada, no deja de sorprenderle mi diligencia»[5]. El director desarrolló una especie de afecto paternal por el joven músico. El 23 de enero de 1866, Chaikovski volvió a escribir a sus hermanos: «[Rubinstein] me cuida como si fuera mi niñera y parece decidido a seguir interpretando este papel. Hoy me ha regalado seis camisas nuevas que no he podido rechazar <…> y mañana quiere llevarme de nuevo a la fuerza para que me hagan un traje. En general, es un hombre increíblemente encantador <…>. Al enumerar mis nuevos amigos aquí, no debo olvidar mencionar a Agafon, el criado de Rubinstein, un viejo de lo más venerable, y también a una encantadora gata blanca, que en este mismo momento está tumbada a mi lado mientras la acaricio apasionadamente»[6]. La relación posterior entre Chaikovski y Rubinstein, aunque a veces tormentosa, estuvo marcada por una genuina profundidad y un compromiso mutuo. No obstante, de vez en cuando se peleaban por un motivo u otro. Nueve años más tarde, en una carta a Anatoli del 9 de enero de 1875, el compositor comentaría sobre su amistad con este hombre de imprevisible carácter: «Cuando ha bebido, a Rubinstein le gusta decir que siente por mí una tierna pasión, pero, cuando está sobrio, es capaz de enfadarme hasta el punto de provocarme el llanto y el insomnio»[7].

Casi de inmediato empezó a hacer amigos entre los músicos de Moscú y entre sus colegas del conservatorio. En general, el recién llegado fue recibido con gran aprecio y simpatía. Chaikovski fue uno de los oradores, junto con Rubinstein y el príncipe Vladimir Odoyevski, una importante figura literaria, durante la inauguración oficial del conservatorio en septiembre de 1866, y fue de nuevo Chaikovski quien representó a la institución durante la estancia de Hector Berlioz en Moscú a finales de diciembre de 1867, sirviendo de guía e intérprete del distinguido visitante. Berlioz dirigió dos conciertos en Moscú y quedó encantado con la acogida tan entusiasta que se le dispensó. En un banquete en su honor, Chaikovski pronunció «un hermoso discurso en francés, en el que puso en valor, con su característico entusiasmo, los grandes méritos de <…> nuestro invitado

parisino»[8].

Entre los primeros amigos musicales de Chaikovski en Moscú hubo tres con los que establecería unos lazos profesionales particularmente estrechos durante su periodo moscovita: Nikolái Kashkin, Karl Albrecht y Nikolái Hubert. Kashkin fue el primer profesor del conservatorio al que conoció tras su presentación a Rubinstein. A lo largo de muchos años de amistad, Kashkin actuó a menudo como primer crítico, inteligente y benévolo, de las composiciones de Chaikovski. Dejó interesantes, aunque a veces controvertidos, recuerdos del compositor. Además de sus intereses profesionales, ambos compartían la afición por los naipes y, en general, por la diversión. En cuanto a Karl Albrecht, inspector del conservatorio, Chaikovski se convirtió prácticamente en un miembro de su familia. A menudo cenaba en casa de los Albrecht y disfrutaba mucho de su compañía. Tenía, además, un alto aprecio por las aptitudes musicales de Albrecht y lamentaba que este no se decidiese a componer. En 1871 llegó a Moscú Nikolái Hubert, a quien Chaikovski ya conocía de su época en el Conservatorio de San Petersburgo. Hubert enseñaba teoría musical y, aunque Chaikovski le tenía verdadero afecto, consideraba, no obstante, que, como docente, carecía de originalidad y de puntos de vista propios.

Mientras tanto, su viejo amigo Hermann Laroche, que se había graduado en el Conservatorio de San Petersburgo un año después que él, también se había trasladado a la segunda capital tras aceptar la oferta de Rubinstein de una cátedra de Historia de la música (aunque a su debido tiempo regresaría a su *alma mater*). De este modo, se formó en torno al compositor un estrecho círculo de amigos y espíritus afines, que animaban no sólo sus tareas profesionales sino también sus horas de ocio. Fue asimismo en estos primeros años cuando entabló una relación con Piotr Jurgenson que se traduciría en estrechos vínculos profesionales y personales. Jurgenson había fundado en 1861 una editorial de música en Moscú y más tarde propondría a Chaikovski que publicara en ella su obra. El compositor aceptó de buen grado esta oferta, a pesar de que ya tenía un acuerdo similar con el editor petersburgués Vasili Bessel. Esta transferencia de lealtades contribuiría a su posterior ruptura de relaciones con Bessel.

Aunque el Conservatorio de Moscú no se inauguró oficialmente hasta septiembre de 1866, los cursos de música ya habían comenzado cuando llegó Chaikovski, que inmediatamente se incorporó a las tareas docentes. La mayoría de sus alumnos, como se vería, eran mujeres jóvenes. «Todavía no he empezado a dar clase», escribió un Chaikovski de veinticinco años a su madrastra, Elizaveta, el 15 de enero de 1866, «pero ayer tuve que realizar un examen a todos los que se han apuntado al curso. Confieso que me aterroricé al ver tal cantidad de crinolinas, moños, etc. Pero tengo la esperanza de que conseguiré arreglármelas para cautivar a estas ninfas, ya que, en general, las damas locales son sumamente apasionadas. Rubinstein no sabe cómo librarse del numeroso ejército de damas que le ofrecen sus... encantos»[9]. A sus hermanos les informó en el mismo sentido el 30 de enero: «Mis clases van muy bien e incluso disfruto de una extraordinaria simpatía por parte de las damas moscovitas a las que enseño: estas destacan en general por su temperamento apasionado y fácilmente inflamable»[10]. Ilia Chaikovski reaccionó a los apuros de su hijo con su propio e inimitable estilo en una carta del 5 de febrero de 1866: «Te imagino sentado en el

estrado, rodeado de doncellas rosadas, blancas, azules, rollizas, primorosas, regordetas, de blanco cutis y mejillas redondas, desesperadamente enamoradas de la música, y tú les impartes tus lecciones cual Apolo sentado en la colina con su arpa o su lira, mientras en torno suyo las Gracias –lo mismo que tus oyentes, sólo que desnudas o cubiertas con velos– escuchan sus canciones. Me encantaría poder verte ahí sentado, ruborizado y confuso...»[11].

Pero el hecho era que el joven profesor era asediado por una creciente ansiedad provocada por el conflicto entre las demandas de su trabajo creativo y las presiones pedagógicas sobre su tiempo y energía. Así lo relata en una carta a Anatoli del 25 de abril de 1866, que refleja con viveza tanto su estilo de vida en Moscú como el empeoramiento de su salud física y psicológica en un momento en el que acababa de empezar a trabajar en su *Sinfonía n.º 1* en Sol menor, que titularía *Ensoñaciones de invierno*: «Sigo una rutina bastante estricta que, en esencia, transcurre de la siguiente manera: Me despierto entre las nueve y las diez, aunque permanezco un rato tumbado en la cama charlando con Rub[instein]; luego tomamos el té juntos y a las once doy una clase hasta la una o, en su defecto, trabajo en mi sinfonía (que, por cierto, avanza con lentitud), quedándome entonces en mi habitación hasta las dos y media; durante este tiempo suelen visitarme Kashkin o Walseck (una profesora de canto de la que recientemente me he hecho amigo). A las dos y media voy a la librería Ulitin, en la plaza del Teatro, donde leo a diario los periódicos, y desde allí suelo ir a pasear al puente Kuznetski. <…> Después de la cena, doy otro paseo o me siento en mi habitación. Por la noche casi siempre tomo el té con los Tarnovski, aunque a veces voy a un club (he estado tres veces en el [Círculo] Artístico, dos en el de los Comerciantes y una en el Club Inglés), donde leo las revistas. Regreso a casa hacia la medianoche, escribo cartas o trabajo en mi sinfonía, y leo en la cama durante bastante tiempo. Últimamente duermo fatal; mis pequeños ataques apopléticos se repiten con más fuerza que antes y, cuando me voy a acostar, sé de antemano si me vendrán o no, y, si es así, trato de no dormir; hace dos días, por ejemplo, me pasé casi toda la noche en vela. Mis nervios están de nuevo destrozados. Las razones son las siguientes: (1) los escasos progresos que estoy haciendo en mi sinfonía; (2) Rub[instein] y Tarnovski, quienes, tras haber descubierto que soy de naturaleza impresionable, se pasan el día tratando de asustarme de todas las formas imaginables; (3) el pensamiento, que me persigue constantemente, de que pronto moriré sin haber tenido tiempo de completar con éxito mi sinfonía; en resumen, espero el verano como quien espera la tierra prometida, pues tengo la esperanza de que en Kamenka hallaré tranquilidad, recuperaré la salud y olvidaré mis fracasos. Desde ayer he dejado de beber vodka, vino y té fuerte. <…> En general, odio a la especie humana y me retiraría de buena gana al desierto, acompañado únicamente de un pequeño séquito»[12].

Como se desprende de este relato, Chaikovski llevaba una vida muy ajetreada: se levantaba temprano, trabajaba, pasaba tiempo en los clubes –donde jugaba a las cartas y, como era habitual en esos lugares, bebía mucho– y luego se acostaba tarde y leía o trabajaba en su sinfonía durante algunas horas antes de dormirse. Por ello, a menudo tenía los nervios a flor de piel, lo que le causaba noches de insomnio y cansancio durante el día. Pero en esta carta, como le ocurría a veces, no parecía ser consciente, o no quería serlo, de las verdaderas causas de su estado

nervioso –el vodka, el vino y el té fuerte– y, en su lugar, lo atribuía al lento avance de su sinfonía, a su gran timidez y a un miedo constante a la muerte. Durante muchos años, su forma de reaccionar ante los problemas creativos seguiría siendo la misma, expresándose en depresiones y manifestaciones de aversión a la especie humana, que supuestamente le impedían trabajar. Es también en esta carta donde se mencionan por primera vez esas peculiares afecciones, descritas por el propio Chaikovski como «pequeños ataques», que le seguirían perturbando durante casi toda su vida. Su naturaleza sigue siendo incierta. El médico personal del compositor, Vasili Bertenson, describió posteriormente estos síntomas de la siguiente manera: «En su infancia, Piotr Ilich se despertaba muy a menudo en plena noche con ataques de histeria; en años posteriores, este nerviosismo se manifestaba en insomnio y en fenómenos que él llamaba "pequeños ataques", es decir, un súbito despertar provocado por una especie de sacudida, acompañado por una sensación de terror insuperable. Estos "pequeños ataques", que a veces se repetían noche tras noche, le provocaban una aversión a acostarse que en ocasiones duraba meses, y durante este tiempo se dormía sin haberse desvestido, bien sentado en su sillón, bien recostado en el sofá»[13].

Durante el verano de 1866, que pasó con algunos parientes en las afueras de San Petersburgo trabajando intensamente en la sinfonía, se vio afectado con más fuerza por esa misma situación. Modest ofrece un dramático relato de las tribulaciones de Chaikovski durante esa temporada: «Como consecuencia de este trabajo descomunal, empezó a sufrir de insomnio y las noches en vela bloquearon sus energías creativas. A finales de julio cayó víctima de un terrible trastorno nervioso como nunca más se repetiría en su vida. El médico <…> que le atendió nos aseguró que estaba "al borde de la locura" y durante los primeros días consideró que su estado era casi desesperado. Los síntomas principales y más atroces de esta enfermedad eran las horribles alucinaciones que atormentaban al aterrado paciente y entumecían completamente sus extremidades»[14]. Es difícil saber si Modest exageraba deliberadamente las consecuencias del agotamiento físico de su hermano por el exceso de trabajo y hacía especial hincapié en la inestabilidad de su estado mental para preparar al lector de cara a la interpretación que más tarde ofrecería de los acontecimientos relacionados con el matrimonio de Chaikovski. A su debido tiempo analizaremos en detalle la estrategia adoptada por el fraternal biógrafo a este respecto. En cualquier caso, el compositor era proclive por naturaleza a las efusiones sentimentales y emocionales, que no siempre deben tomarse al pie de la letra, y con frecuencia se extendía en sus cartas sobre los diversos problemas de salud que padecía, dotándolos de proporciones verdaderamente cósmicas. Es precisamente una lectura acrítica de tales textos la que ha dado lugar a la imagen popular, tan familiar en el pasado para los lectores occidentales, de que se trataba de una persona mentalmente enferma. Sin embargo, si basamos nuestro concepto de «normalidad» en la evaluación de la conducta externa de un individuo por parte de los demás y no en su propia autoevaluación, es evidente que Chaikovski, a pesar de su homosexualidad y de todas las particularidades que le eran propias, era capaz de desenvolverse muy bien en la sociedad. Pese a los bruscos cambios de humor y de los excesos emocionales que a menudo se reflejan en sus cartas,

estaba dotado de una salud mental excepcionalmente sana, si por tal entendemos el sentido de la medida y la decencia en el comportamiento. Al fin y al cabo, es precisamente la capacidad de autoevaluación objetiva y sobria lo que distingue al neurótico del psicópata, quien, junto con su sentido del yo, pierde también el sentido de la realidad. Las fobias de Chaikovski, aunque abundantes, eran de tipo secundario y superficial. Nunca fue un alcohólico ni un drogadicto (como su hermana y su sobrina) ni un psicótico suicida (como su sobrino Bob Davidov) ni un maníaco sexual. En cuanto a su temperamento neurótico, la opinión científica nos dice que una gran parte de los individuos con talento y mentalidad creativa presentan estos rasgos. Se trata de un tema complicado y rico en matices, que la psicología moderna ha logrado cartografiar bastante bien. Esto no quiere decir que Chaikovski no llegase a experimentar momentos de locura. El trabajo creativo, sin embargo, le rescataba invariablemente de ellos y producía un efecto reconstituyente en él. Componer música se convirtió en una necesidad absoluta y sólo por ello las diversas especulaciones sobre las supuestas tendencias suicidas de Chaikovski se antojan inverosímiles. Tampoco hay que dramatizar, como se demostrará a lo largo de estas páginas, la cuestión de su homosexualidad, a la que él mismo prestaba poca o ninguna atención en la época que nos ocupa. Por regla general, su disposición neurótica tendía a manifestarse psicosomáticamente y su bienestar físico estaba inextricablemente ligado a su estado de ánimo del momento. Esto explica, en cierta medida, su propensión a los súbitos cambios de humor y, de hecho, su impulsividad en general, que paradójicamente iba acompañada de un esfuerzo permanente por mantener una rutina diaria fija y una férrea autodisciplina en el trabajo. El musicólogo y compositor soviético Boris Asafiev, que bajo el seudónimo de Igor Glebov escribió una de las primeras monografías sobre la vida y la obra de Chaikovski (1922), afirmó lo siguiente: «El organismo de Chaikovski era como un acumulador. Almacenaba hasta un cierto límite una carga de sensaciones e impresiones vitales, a lo que podía seguir una descarga repentina, ya fuese un ataque de nervios transitorio que se desvanecía rápidamente sin dejar rastro, ya una larga y aguda crisis nerviosa»[15].

Bajo la influencia de la «embestida heterosexual» que experimentó inmediatamente después de su llegada a Moscú –embestida de la que Nikolái Rubinstein fue en parte responsable– y en su afán por acometer una nueva forma de vida, Chaikovski se sentía en ocasiones enervado por sus antiguos compañeros y conocidos de los círculos homosexuales de San Petersburgo, especialmente por aquellos que no tenían interés en la música o no habían apoyado su resolución de emprender una carrera musical, a los que empezó a tildar de «vacíos e insignificantes»[16]. Un sentimiento parecido debió de reflejarse en una carta a Apujtin que no se ha conservado, pero a la cual el poeta respondió por extenso, ocultando obviamente su dolor bajo un manto de burla, ridiculizando el compromiso del compositor con el «trabajo» y la «lucha» (ambas palabras significativamente subrayadas), preguntando retóricamente «¿Por qué debemos trabajar? ¿Contra quién debemos luchar?», y apuntando finalmente que admirar la belleza de un joven no era un trabajo menos digno que cualquier otro[17]. Chaikovski nunca se rindió al relativismo moral ni al cinismo general y en buena medida conservó hasta el final de su vida el idealismo juvenil (un rasgo heredado de su padre) que hacía tan atractiva su personalidad.

La correspondencia de estos años revela que, a pesar de la distancia, el aspirante a compositor continuaba en espíritu con sus hermanos en San Petersburgo. Seguía con el máximo interés la rutina de sus vidas y era informado con detalle de cada circunstancia. De hecho, a finales de marzo de 1866 no pudo soportar la separación por más tiempo y se fue a San Petersburgo para pasar dos semanas de vacaciones con ellos. Esa primavera conoció al actor y barítono Konstantin de Lazari, «extraordinariamente atrevido y descarado», conocido por los moscovitas por su nombre artístico de Konstantinov. En sus memorias, de Lazari ofrece una pintoresca y divertida descripción de su primer encuentro. Una noche se había quedado a dormir en el apartamento de Nikolái Rubinstein y por la mañana pidió al criado Agafon que le trajera una taza de té. Un momento después escuchó una voz, «delicada y como de contralto», que pedía lo mismo. De Lazari se puso su bata y fue a la habitación contigua, donde sorprendió en la cama a un joven «de aspecto encantador y ojos mágicamente expresivos» que dijo a voz en grito que aún no estaba vestido, «mientras se cubría avergonzado el pecho desnudo con la manta». De Lazari, constatando que su nuevo conocido se comportaba «como una tímida jovencita», le dijo que no tuviera miedo y le preguntó su nombre:

> —Soy profesor en el conservatorio y mi nombre es Chaikovski.
>
> —¿Es usted profesor? –exclamó de Lazari–. ¡Está de broma! ¿Cómo va a ser usted un profesor? Usted es sin duda un estudiante.
>
> —Lo que usted prefiera –respondió Chaikovski irritado[18].

De carácter extrovertido y sociable, de Lazari conocía a todo el mundo en los círculos teatrales de Moscú y presentó a su nuevo amigo, entre otros, al destacado actor Prov Sadovski, quien al instante se encariñó con el joven compositor: «Desde el momento en que hizo su aparición, la modestia de P. I. Chaikovski, su maravilloso rostro, su encantadora sonrisa y, en general, una magia especial que poseía, encantaron a todo el mundo»[19].

Al compositor le gustaba la compañía de los actores. En años posteriores entablaría amistad con miembros destacados de la profesión, como Konstantin Varlamov, con quien conversó durante su última asistencia al teatro el 23 de octubre de 1893, tres días antes de su muerte, y sobre todo con el actor francés Lucien Guitry, que acabaría alcanzando fama mundial. El compositor amaba el teatro desde su temprana juventud y lo frecuentaba a menudo, sobre todo durante sus estancias en París, donde le servía de relajación. Una compañía francesa actuó durante muchos años en el escenario del Teatro Mijailovski de San Petersburgo, del que el joven Chaikovski era devoto y cuyo repertorio conocía a la perfección. Esto puede explicar en parte sus gustos teatrales, que eran muy variados. Era muy capaz, por supuesto, de apreciar a Shakespeare, así como las grandes tragedias clasicistas, como el *Polyeucte* de Corneille, y las comedias de Molière o Musset, pero al mismo tiempo (y mucho más a menudo) veía y disfrutaba de melodramas contemporáneos escritos por autores como Dumas hijo, Victorien Sardou, el olvidado Octave Feuillet (al que leyó mucho), Émile Augier, Jules Sandeau, así como farsas y vodeviles, a veces de dudosa calidad. En sus cartas comenta a menudo las interpretaciones, sobre todo las de los actores

jóvenes y guapos, sin dejar por ello de admirar la grandeza artística de protagonistas femeninas como Sarah Bernhardt («hoy por hoy estoy plenamente convencido de que Sarah es una mujer de genio»)[20].

Fue Konstantin de Lazari quien en cierta ocasión llevó a Chaikovski a la casa de campo de Vladimir Begichev, director de programación de los teatros estatales de Moscú. Allí el compositor conoció a la esposa de Begichev, la cantante aficionada Maria Shilovskaya, y a los dos hijos de su primer matrimonio, Konstantin, de diecisiete años, y Vladimir, de trece. Aunque pronto entabló amistad con el hermano mayor, Konstantin, su relación con el menor, Vladimir, se convertiría en una de las amistades más íntimas e importantes de Chaikovski en los años siguientes. Según de Lazari, Maria Shilovskaya, «una mujer de unos cuarenta y cinco años, rolliza y corpulenta, con una nariz extrañamente cómica, un pequeño bigote y lánguidos ojos», estaba apasionadamente enamorada de su apuesto marido, que no le correspondía del todo, en el que gastó la mayor parte de su fortuna. Cada uno de sus hijos recibía 50.000 rublos de renta anual, pero Konstantin (más tarde actor y autor de la popular canción «La luna flota por los cielos») moriría en la pobreza. Por su parte, Vladimir acabó convirtiéndose en el conde Vasiliev-Shilovski y gracias a su matrimonio amasó una gran fortuna. Al parecer, este «muchacho de rara belleza, evidentemente el preferido de su madre», produjo una impresión imborrable en Chaikovski, quien también supo por de Lazari que Vladimir «necesitará probablemente lecciones de música, que serán generosamente remuneradas»[21].

«Konstantin y Vladimir», escribe Modest, «heredaron de su madre grandes aptitudes artísticas y un amor apasionado por el arte, pero, por desgracia, su diletantismo o, más exactamente, la típica actitud superficial hacia el trabajo de la clase alta les impidió desarrollarse en serio como artistas»[22]. Sin embargo, en 1866, el adolescente Vladimir daba la impresión de ser un niño prodigio. «Era por entonces un adolescente de catorce años», nos dice Modest, «frágil y enfermizo, cuya educación había sido descuidada por ese motivo, aunque dotado, o así lo parecía entonces, de unas excepcionales cualidades para la música. Además, su aspecto era particularmente atractivo, sus modales eran espontáneos y encantadores, y su mente, a pesar de su escasa educación, aguda y observadora. Por recomendación de Rubinstein, Piotr Ilich se convirtió en su profesor de teoría musical y en la temporada 1866-1867 ya había establecido con su alumno una estrecha relación»[23].

A lo largo de los años, la relación entre ambos fue turbulenta desde el punto de vista psicológico y estuvo salpicada de histéricas rupturas. El principal problema era, al parecer, el propio Shilovski, aunque al principio el compositor dio muestras de estar absolutamente encantado con su nuevo amigo. Así, un año más tarde escribió a su tía Ekaterina Alexeyeva a Baden-Baden, donde Shilovski también había acudido a tomar baños: «Este caballerete parece haber sido creado para cautivar y seducir a todos. Dios quiera que en el futuro brille con su talento como lo hace ahora con sus otras cualidades. Porque posee sin duda un notable talento»[24]. Modest señala que «Piotr Ilich no sólo estaba ligado a su alumno por el talento del muchacho, su atractiva personalidad y la compasión que le inspiraba su frágil constitución, sino también, en gran medida, por el amor que instiló en el joven, que rayaba en la adoración»[25].

Durante su primer año en Moscú, sobre el ánimo de Chaikovski no sólo pesaron las exigencias de las viejas y nuevas amistades. Una y otra vez debió de enfrentarse, en público y en privado, a la cuestión de su actitud hacia el sexo femenino y sus relaciones con él. Por un lado, seguía sintiendo la presión de su anciano padre, que deseaba ardientemente que su hijo se casara, y, por otro –y en este caso muy de cerca–, la del enérgico y dominante Rubinstein, con su agresiva heterosexualidad y su provocativa actitud hacia las jóvenes alumnas del conservatorio. Según un coetáneo, Rubinstein «no sólo alojaba a estudiantes varones, sino también a féminas, a quienes Nik[olai] Gr[igoriyevich] visitaba a menudo en las habitaciones de hotel donde vivían o en sus apartamentos»[26].

Chaikovski era muy consciente de que, si quería tener éxito, no sólo debía permanecer todo el tiempo a la sombra de Rubinstein, sino que también tenía que intentar complacerle en la medida de lo posible, incluso en lo relativo a sus propias relaciones amorosas. Al mismo tiempo, el ambiente cargado de erotismo que se respiraba entre los muros del Conservatorio de Moscú exigía de él algún tipo de respuesta al revoltoso contingente de jóvenes y a menudo insinuantes mujeres. En definitiva, todo en el nuevo entorno de Chaikovski le impulsaba a seguir las reglas del juego e iniciar el cortejo de una joven adecuada, con el eventual propósito de casarse. Si tenemos en cuenta las convenciones de la época, no debe sorprendernos que el joven compositor, que seguía entregándose a experiencias sexuales con conocidos y amigos varones, se creyera capaz de amar a una mujer. Las evidencias apuntan a que el asunto no le preocupaba especialmente en aquel momento, ya que suponía que sólo tenía que desearlo para poder también entablar una relación con una mujer. Como atestiguan todos los memorialistas que han escrito sobre este periodo de su vida, en su juventud Chaikovski era muy guapo y, con toda probabilidad, muy atractivo desde el punto de vista sexual.

Muy poco después de su llegada a Moscú apareció una joven en el horizonte. Era la sobrina de Tarnovski, un vecino de Rubinstein, de nombre Elizaveta Dmitrieva, a la que su familia apodaba Mufka. Fue Rubinstein, con el que Mufka había estudiado música durante un tiempo, quien presentó a los dos jóvenes. En febrero de 1866, Chaikovski escribió a Modest: «Voy bastante a menudo a casa de nuestros vecinos los Tarnovski, donde veo a una sobrina que es la cosa más encantadora del mundo. A decir verdad, le presto mucha atención, circunstancia que aprovecha Rubinstein para incordiarme de la manera más enojosa. Apenas llegamos a casa de los Tarnovski, comienzan a burlarse de mí y también de ella, y nos empujan a uno junto al otro. En su familia la llaman Mufka, y en este momento mi principal preocupación es la de cómo ganarme el privilegio de llamarla también yo por ese nombre; para ello, sólo tengo que conocerla más. Rubinstein también estuvo muy enamorado de ella, pero la traicionó hace tiempo»[27].

Ilia Chaikovski, que seguía con mucha atención la vida amorosa de su hijo predilecto, estaba encantado con la descripción de Mufka en una carta (hoy perdida) de éste a la que respondió el 14 de marzo de 1866: «Te lo diré con franqueza: lo que más me ha gustado de tu carta es la sobrina. Debe de ser muy bonita, encantadora y, desde luego, muy inteligente. Me he enamorado tanto de ella que deseo verla cuanto antes. Por favor, concédeme esta oportunidad cuando

vaya a Moscú»[28]. Pero la alegría del padre resultó prematura. En carta a Anatoli del 6 de marzo, el compositor muestra un cambio en sus sentimientos: «Sigo visitando a los Tarnovski con frecuencia y, aunque no estoy (por ciertos motivos) enamorado de Mufka, me sigue agradando conversar con ella»[29]; y el 16 de abril, en una carta dirigida a los dos gemelos: «Sigo visitando a los Tarnovski con la misma asiduidad, pero mi relación con Mufka se ha enfriado mucho <…> estoy muy decepcionado con ella»[30]. No consideró oportuno detallar las causas de su decepción. En general, a lo largo de toda su vida, Chaikovski se mantuvo eróticamente frío con las mujeres; podía excitarse de forma puntual, pero le duraba muy poco tiempo. Ellas, por el contrario, se enamoraban de él de forma mucho más apasionada y duradera, y seguirían haciéndolo durante muchos años.

La música del joven profesor del conservatorio empezaba a escucharse cada vez con más frecuencia en los conciertos públicos. El 1 de mayo de 1866, Anton Rubinstein dirigió la *Obertura en Fa* de Chaikovski en el palacio Mijailovski de San Petersburgo. En la carta mencionada anteriormente, Apujtin escribió: «Asistí a un concierto popular (e hice este sacrificio únicamente por tu obertura, ya que el propio nombre del concierto, “popular”, me encolerizó). Quedé muy satisfecho con tu obertura y la aplaudí con entusiasmo»[31].

Chaikovski pasó el verano de 1866 en una casa de campo cerca de San Petersburgo alquilada por la suegra de su hermana Alexandra. Le acompañó su hermano Modest, que entonces tenía dieciséis años, mientras que el otro gemelo, Anatoli, por razones económicas, se quedó con Alexandra y su marido en Kamenka. Al comentar el buen comportamiento de Modest, Chaikovski señaló que «ha mejorado mucho en lo que respecta a su susceptibilidad; ya no monta escenas con nadie; canta o baila durante todo el día de la manera más inofensiva y candorosa. Su serenidad y su permanente alegría producen incluso un efecto muy positivo en mí»[32]. Ese mismo verano, Chaikovski y Apujtin hicieron un breve viaje al lago Ladoga, al norte de San Petersburgo, visitando el antiguo monasterio de la isla de Valaam. Construido en el siglo x, el monasterio está rodeado de muchas ermitas repartidas por las numerosas islas menores del lago. La sombría belleza del paisaje, con sus frescos y frondosos bosques, así como la majestuosidad del lago causaron en ambos una impresión inolvidable, que Apujtin describiría posteriormente en el poema «Un año en un monasterio»[33].

Durante los meses de verano, Chaikovski siguió trabajando puntualmente cada noche, cuando la casa se quedaba en silencio, en su sinfonía *Ensoñaciones de invierno*. A primeros de mayo completó los bocetos y en junio empezó a orquestarla, aunque no la tendría terminada hasta su regreso a Moscú. Así y todo, durante una breve estancia en San Petersburgo a mediados de agosto decidió mostrar la obra inacabada a Anton Rubinstein y a Nikolái Zaremba. Para su consternación, ambos expresaron juicios negativos sobre la obra, lo que ofendió enormemente al compositor, que encontró inaceptables la mayoría de sus críticas.

En cambio, a Nikolái, el «Rubinstein de Moscú», le gustó mucho la sinfonía y en diciembre dirigió el Scherzo de esta en un concierto de la Sociedad Musical Rusa. La obra completa no se interpretaría hasta más de un año después, el 3 de febrero de 1868, con Nikolái Rubinstein de nuevo al frente. La interpretación fue un éxito rotundo y el joven autor fue llamado a saludar en repetidas ocasiones.

Junto con las de Rimski-Korsakov y Borodin, *Ensoñaciones de invierno* fue una de las primeras sinfonías escritas por un compositor ruso. Fue también el primer triunfo real de Chaikovski, quien no por ello dejó de ser autocrítico. Consciente de que la obra presentaba numerosos puntos débiles, seis años más tarde, en 1874, la sometió a una profunda revisión.

En noviembre de 1866, Chaikovski recibió el encargo oficial de componer una obertura sobre el tema del himno nacional danés para ser interpretada durante la llegada a Moscú del heredero ruso, el futuro Alejandro III, con su prometida, la princesa Dagmar de Dinamarca, que tras su matrimonio se convirtió en gran duquesa y más tarde en la emperatriz María Fiodorovna. Finalmente, los festejos se pospusieron hasta abril de 1867 y la obertura de Chaikovski (op. 15) no se interpretó debido al sobrecargado programa. Sin embargo, el compositor fue recompensado con un par de gemelos de oro, el primer gesto de favor y aprecio por parte de la familia imperial, muchos de cuyos miembros, incluido el futuro zar, figurarían posteriormente entre los más ardientes admiradores de su música. La obertura se estrenó bajo la dirección de Rubinstein el 29 de enero de 1867 y obtuvo una acogida muy favorable. Al propio Chaikovski le gustaba mucho la pieza y años después escribiría que «en calidad musical es muy superior a la [*Obertura*] *1812*», pese a que esta última obra, escrita en 1880, adquirió una fama mucho mayor[34].

Durante el invierno de 1866-1867, Chaikovski asistió con frecuencia a las reuniones del llamado Círculo Artístico, fundado en octubre de 1865 por Nikolái Rubinstein y el dramaturgo Alexander Ostrovski, cuyas obras dramáticas se cuentan entre los grandes clásicos de la literatura rusa. Fue en esa época cuando se intensificó el interés del compositor por el juego de cartas hasta convertirse en una pasión. Chaikovski entabló amistad con Ostrovski y acabó pidiéndole que escribiera un libreto para una ópera que estaba contemplando basada en el célebre drama del escritor *La tormenta* (que años antes había sido también el tema de su poco exitosa obertura). Pero, para su decepción, Ostrovski le informó de que ese mismo proyecto operístico ya estaba en manos de otro joven compositor. Como compensación, aceptó escribir gratis para su nuevo amigo un libreto basado en otra de sus piezas teatrales, el drama histórico *Un sueño en el Volga*.

A principios de marzo de 1867, Chaikovski recibió de Ostrovski el texto del primer acto e inmediatamente se puso a trabajar en la que sería su primera ópera, que retituló *El voivoda* (término que alude al gobernador de una ciudad o una provincia). La compuso con gran rapidez y entusiasmo, pero su inexperiencia le hizo cometer un buen número de errores escenográficos. Más tarde admitiría que la ópera había sido escrita con demasiada prisa y de un modo que la hacía muy poco apta para la escena: «Me limité a poner música a un texto determinado, sin tener en cuenta la inmensa diferencia entre una sinfonía y una ópera en términos de estilo»[35]. A finales de abril, Chaikovski perdió por accidente el libreto original de Ostrovski y tuvo que interrumpir su trabajo durante un tiempo. «He estado muy deprimido toda la semana», escribió a Anatoli el 2 de mayo de 1867, «y los motivos son los siguientes: 1) el mal tiempo, 2) la falta de dinero, 3) el abandono de toda esperanza de recuperar el libreto perdido»[36]. Desesperado, intentó realizar algunos esbozos de las partes vocales, pero apenas

podía hacer nada sin el texto. Ostrovski prometió reconstruir el libreto, pero a mediados de junio tan sólo había reescrito el primer acto y se produjo otra pausa en la colaboración entre ambos. Chaikovski no retomó la ópera hasta el otoño, después de haber decidido escribir él mismo las partes restantes del libreto. La ópera no se completaría hasta julio del año siguiente.

A comienzos del verano de 1867, el joven compositor se hallaba, al parecer, en apuros económicos. Al principio, había planeado pasar el verano con Anatoli en Finlandia, pero después de una semana se le acabó el dinero y los dos hermanos se vieron obligados a regresar a San Petersburgo. Chaikovski decidió entonces que debían pasar de nuevo las vacaciones con los suegros de Alexandra, los Davidov, en la pequeña ciudad estonia de Haapsalu, donde Modest estaba desde el comienzo del verano. La convivencia, sin embargo, no acabó de funcionar. A diferencia de Lev y Alexandra, los padres Davidov se mostraron poco hospitalarios, mientras que sus numerosas visitas interferían en el trabajo del compositor. Modest observa que los nuevos conocidos eran «en su conjunto agobiantes y poco propicios para el tipo de vida favorito de Piotr»[37]. A Chaikovski le gustaba exagerar sus problemas emocionales, y todos los que le conocían bien eran conscientes de ello. Esto explica que escribiera en aquella época a Alexandra acerca de que sufría «la enfermedad que llaman misantropía» y de sus «terribles accesos de odio hacia la humanidad»[38]. Sin embargo, tales arrebatos temperamentales se contrarrestaban con una extraordinaria compasión y una gran generosidad incluso hacia personas a las que apenas conocía. Él mismo describió con bastante exactitud su propia disposición en ese sentido en una carta a Nadezhda von Meck del 15 de octubre de 1879: «Soy un misántropo, no en el sentido de que odie a la gente, sino en el de que me irrita su compañía. Pero, por otra parte, hay personas concretas que siento cercanas a mí <…> que me hacen amar al ser humano y maravillarme de su perfección»[39].

Misántropo o no, su capacidad para inspirar amor y devoción nunca disminuyó, un hecho que en Haapsalu complicó aún más la situación, ya que Vera Davidova, la hermana menor de Lev, el cuñado de Chaikovski, que también se alojaba allí, albergaba de forma evidente sentimientos profundos hacia él, un asunto del que se había hablado de forma más o menos recurrente en la familia al menos desde octubre de 1865, época en la que Chaikovski escribió a Alexandra: «En cuanto a lo que me has escrito sobre los recuerdos dejados en Kamenka, me niego a creerlo, jamás se me pasó por la cabeza, y si fuera cierto, es decir, si la cosa va en serio, entonces me afectaría de la manera más desagradable»[40]. De la correspondencia de Chaikovski se desprende que, en esta ocasión, su relación con una mujer pudo haber ido más allá de un mero y despreocupado flirteo. Pero incluso en este caso era la mujer, no él, quien tomaba la iniciativa emocional. Sin embargo, lo más destacable es que, a pesar de la presión de la familia, Chaikovski consiguió convertir este incipiente romance con Vera, que todo el mundo aprobaba, en una amistad sin compromiso. En una carta a Alexandra del 8 de agosto se defiende de la acusación de su hermana de que su sola presencia en Haapsalu era una fuente de sufrimiento para Vera, afirmando que, por el contrario, el hecho de que ella le señalara constantemente sus numerosos y supuestos defectos («mi desaliño, irritabilidad, cobardía, mezquindad, vanidad, secretismo, etc.») era una prueba fehaciente de que pronto se desengañaría de sus

sentimientos hacia él[41]. De haberlo pensado así realmente, se trató de un error de cálculo: la tensión entre ambos aumentó hasta alcanzar un cierto clímax, aunque Chaikovski se negara sistemáticamente a reconocerlo[42]. Sin embargo, fue precisamente en ese momento cuando escribió la pieza *Souvenir de Hapsal*, op. 2, dedicada a Vera, quien conservaría con adoración el manuscrito de estas tres piezas para piano en una carpeta especial durante toda su vida. En cualquier caso, en la primavera siguiente las cosas habían llegado a un punto en el que al menos una de las partes vislumbraba la perspectiva del matrimonio.

«Lo único que me atormenta y preocupa es Vera», escribió Chaikovski en una carta a Alexandra del 16 de abril de 1868. «Instrúyeme y sírveme de guía: ¿qué debo hacer y cómo debo comportarme con ella? Soy consciente de cómo debería haber terminado todo esto, pero ¿qué quieres que haga? Tengo la convicción de que hubiera llegado a odiarla si el asunto de nuestra relación hubiera culminado en proposiciones matrimoniales. Sé que ella, por orgullo, y otras personas, por ignorancia o por extrañas consideraciones, no se lo imaginan en absoluto, pero también sé que, a pesar de todos los obstáculos, yo debería tomar la iniciativa en este asunto y considerar una resolución favorable al matrimonio como la mayor felicidad para mí, ya que se trata de una criatura realmente maravillosa. Pero soy tan ruin e ingrato que no actúo como debería, y, por Dios, rompe esta carta»[43].

Como se desprende de lo anterior, la idea misma de casarse con una joven hacia la cual estaba incluso dispuesto favorablemente era suficiente para sumir a Chaikovski en la desesperación. Finalmente, en una carta bastante rebuscada a Alexandra, escrita el 24 de septiembre de 1868, el compositor intentó explicar su postura de forma concluyente, aunque todavía con mucha cautela: «Es incuestionable e inevitable que siempre sufriré por mi incapacidad para hacerla feliz, para liberar una emoción que, como ella misma dice, ha absorbido toda su existencia. Se trata de la felicidad de toda una vida, y sería muy extraño que yo fuera plenamente indiferente a su amor por mí. Mi tormento procede precisamente del hecho de que la amo y le estoy agradecido de todo corazón. Transmítele seguridad, en el caso (lo que me sorprendería) de que todavía pueda albergar dudas, acerca de que mi corazón siente por ella la amistad y la gratitud más sinceras. En cuanto a esa frialdad mía que tanta pena le causa, se debe a numerosas causas, la más importante de las cuales es que la amo como a una hermana, pero nuestra relación (a causa de la presión de diversas convenciones sociales) no puede ser sincera, y esta circunstancia levanta entre nosotros una especie de muro que nos impide relacionarnos con franqueza. Aparte de esto, hay un sinnúmero de sutilezas psicológicas que tal vez un Tolstói o un Thackeray podrían analizar», y así sucesivamente; y concluye: «Por último, te diré que existe una inexplicable ley del destino, por la cual una persona que se siente intensamente amada, por muy gentil y bondadosa que sea en el fondo, no puede dejar de tiranizar y atormentar en cierta medida a quien la ama. Yo mismo he sentido con frecuencia que cedía a este impulso, pero te aseguro que, cuando causo dolor a una persona tan amable y cariñosa, y tan amada por mí, no lo hago obedeciendo a mi propia voluntad. Por lo tanto, ruégale por favor que no piense ni por un momento que no la comprendo y que no simpatizo con ella. Sólo el tiempo podrá curar nuestras heridas, eliminar los malentendidos y hacer que nuestras relaciones sean tan sencillas y sinceras como ambos deseamos»[44]. Esta

carta demuestra la notable capacidad de Chaikovski para observarse a sí mismo con desapasionamiento, así como su acusada tendencia a la introspección. No es imposible que su propia experiencia homoerótica (con Kireyev, por ejemplo) fuera la responsable de su reflexión sobre la «ley del destino» que impulsa al amado a atormentar a la persona que le entrega su amor, un arquetipo reconocido por Platón: «El amante es más divino que el amado» (del discurso de Fedro en *El banquete*). En todo caso, en esta carta se pueden detectar cómo operan ciertos principios psicológicos que determinaron similares reacciones de Chaikovski en los años siguientes. El más importante es su exigencia de que aquella mujer que albergara por él un amplio espectro de emociones, incluido el amor erótico, se limitara exclusivamente a la compañía «espiritual». En este sentido, Vera Davidova podría considerarse como una precursora de Nadezhda von Meck.

Con el tiempo, Vera Davidova lograría cumplir la exigencia no expresada de Chaikovski de que su relación con ella renunciara al amor erótico y quedara confinada en una amistad de tipo espiritual e intelectual. En 1871 se casó con el vicealmirante Ivan Butakov, veinte años mayor que ella, con quien tuvo tres hijos. Durante toda su vida permaneció muy unida al compositor. Admiraba fervientemente su música e incluso intentó prestarle ayuda práctica. Por ejemplo, gracias a ella, en 1880 Chaikovski conoció al gran duque Konstantin Konstantinovich, gran admirador también de sus obras. Sin embargo, en ocasiones los antiguos sentimientos de Vera por Chaikovski resurgieron. Entre las anotaciones del diario del compositor durante la primavera de 1884, que pasó con los Davidov en Kamenka, encontramos lo siguiente: «Asustado por la proposición de Vera Vas[ilievna] de dar un paseo conmigo, salí huyendo» (25 de abril); o: «Fui a la gran [casa solariega] y tuve una larga conversación con Ver[a] Vas[ilievna]. O mucho me equivoco, o ella no ha abandonado del todo sus antiguos sentimientos» (24 de mayo)[45]. Ese mismo año de 1884, Chaikovski le dedicó la canción «¡Duerme!», op. 57, n.º 4. Así pues, se produjeron recaídas por parte de Vera y Chaikovski reaccionó ante ellas con irritación, aunque su amistad se mantuvo a pesar de todo. Hay algo simbólico en el hecho de que fuera en casa de Vera donde Chaikovski cenó el fatídico día anterior a que se declarase su enfermedad final.

La mayoría de los conocidos de Chaikovski veían en él una persona perfectamente normal, además de muy atractiva, no sólo desde el punto de vista físico sino también por sus cualidades espirituales. El compositor despertaba en quienes le conocían toda una amplia gama de sentimientos, desde la simpatía común hasta la adoración sincera. Konstantin de Lazari escribió: «La popularidad de Chaikovski crecía ante mis ojos no a diario sino a cada hora. Todo aquel que entraba en contacto con él caía inmediatamente bajo su hechizo. Cuando dio comienzo la temporada 1868-1869, ya figuraba entre los grandes favoritos de Moscú, no sólo como compositor sino también como persona <…>. Era imposible no quererlo. Todo en él, empezando por su aspecto juvenil, por sus ojos maravillosos y profundamente expresivos, suscitaba una irresistible atracción, aunque de forma particular su modestia, tan llamativa en alguien de tanto talento, así como su conmovedora amabilidad. Ninguna otra persona poseía esa capacidad suya para tratar a todo el mundo con calidez y dulzura, nadie más

poseía una visión tan candorosa, pura y radiante de la gente. Al conversar con él, todo el mundo sentía un genuino y acariciador calor en el sonido de su voz, en su mirada. En el conservatorio era el ídolo de todos los alumnos, tanto varones como féminas, entre sus amigos era el favorito indiscutible y en cualquier círculo se convertía inmediatamente en el invitado más celebrado. La gente le abrumaba literalmente con invitaciones y, como no tenía corazón para rechazar a nadie, las aceptaba todas, pese a que le resultaba por fuerza muy engorroso, ya que le distraía de su trabajo de composición»[46].

Cuando se aventuraba en sociedad, Chaikovski se mostraba lleno de energía; poseía un gran sentido del humor y de la autoironía, y amaba la diversión y las bromas, circunstancia que confirman las vívidas memorias de Ivan Klimenko: «A Petia le gustaba mucho reír»; y: «Petia hacía gala de un asombroso autocontrol en las situaciones más cómicas, que, por cierto, él mismo provocaba»[47]. Nikolái Rimski-Korsakov relata una anécdota característica de los últimos años: «En cierta ocasión [...], para escapar de una visita del fastidioso Korsov [un conocido barítono], Piotr Ilich pasó tres horas escondido bajo el sofá de su estudio, en el que Korsov se había instalado cómodamente para esperar su regreso, ya que tenía muchas ganas de verle y volver a insistir en que compusiera un aria adicional para él en la ópera *El oprichnik*. “Cuando Korsov se marchó por fin”, dijo Piotr Ilich, “me abalancé sobre mi escritorio y allí mismo, sofocado por la ira, escribí la esperada aria. Ya pueden imaginarse la clase de aria que salió de aquello”»[48].

Anécdotas como esta dan fe de un agudo sentido del juego y de la improvisación, dos elementos necesarios en toda actividad creativa, que en Chaikovski se manifestaba en rasgos como la excentricidad, la espontaneidad, la picardía y lo que habitualmente se considera un espíritu juvenil, peculiaridades que conservaría durante toda su vida. Hubo, sin duda, momentos de desesperación, pero en última instancia, tal como señalaría con acierto Hermann Laroche, Chaikovski fue «uno de esos pocos afortunados cuya vida se organiza en completa consonancia con las exigencias de su conciencia y su naturaleza interior»[49]. Del mismo modo que la más pequeña injerencia en su música y en su obra podía provocarle ataques de angustia y misantropía, su energía creativa acababa siempre sacándolo del abatimiento[50].

1El famoso director de orquesta y pianista alemán Hans von Bülow escribió en 1864 sobre «los dos hombres admirables» (los hermanos Rubinstein): «es difícil de creer hasta qué punto han conseguido impulsar en poco tiempo la cultura musical» en Rusia; citado en L. Barenboim, *Nikolai Grigor’evich Rubinshtein,* Moscú, 1982, p. 94.

2V. A., «Iz vospominanii o N. G. Rubinshteine i Moskovskoi konservatorii», *Russkii arkhiv* 11 (1897), p. 445.

3*Ibid.,* pp. 449-450.

4*Ibid.,* pp. 445, 448-449.

5*PSSL*, 5, p. 91.

6*Ibid.,* p. 97.

7*Ibid.,* pp. 389-390.

8Kashkin, *Vospominaniia,* cit., p. 53.

9*PSSL*, 5, p. 95.

10*Ibid.,* p. 98.

11*PB,* pp. 555-556.
12*PSSL,* 5, pp. 108-109. Los Tarnovski pertenecían al círculo de amistades de Rubinstein.
13*VC* (1980), p. 340.
14*ZC*, 1, p. 248.
15I. Glebov, *Petr Il'ich Chaikovskii: Ego zhizn' i tvorchestvo,* Petrogrado, 1922, p. 85.
16Véase, por ejemplo, su carta a Anatoli y Modest, 16 de abril de 1866. *Ibid.,* 5, p. 107.
17Alexei Apujtin a Chaikovski, mayo de 1866. *ZC,* 1, pp. 241-243; *PR,* p. 670 (abreviado).
18K. de Lazari, «Vospominaniia o Petre Il'iche Chaikovskom», *Rossiia,* 25 de mayo de 1900; *TTOE,* p. 83.
19*Ibid.; TTOE,* p. 85.
20*PSSL*, 12, p. 25.
21K. de Lazari, «Vospominaniia o Petre Il'iche Chaikovskom», cit.
22*ZC*, 1, p. 258.
23*Ibid.,* p. 259.
24*PSSL,* 5, p. 124.
25*ZC,* 1, p. 259.
26V. A., «Iz vospominanii o Rubinshteine», cit., p. 451.
27*PSSL*, 5, pp. 102-103.
28*PR*, p. 669.
29*PSSL*, 5, p. 103.
30*Ibid.,* p. 108.
31*ZC*, 1, p. 242.
32*PSSL*, 5, p. 113.
33*ZC,* 1, pp. 245-247.
34*PSSL,* 16B, p. 91.
35*PSSL,* 8, p. 445.
36*Ibid.,* 5, p. 117.
37*ZC,* 1, p. 271.
38*PSSL*, 5, pp. 119-120.
39*PSSL,* 8, p. 393. El médico de Chaikovski, Vasili Bertenson, llegó a afirmar que su supuesta misantropía «no provenía en absoluto de una aversión a las personas, sino, por el contrario, de un exceso de amor por ellas» (*VC* [(1980], p. 339; *TTOE,* p. 182). Cf. Hermann Laroche, quien observa que «el número de personas que le habían causado una impresión favorable, que le gustaban, cuya amabilidad, encanto, etc. alababa en su ausencia en la conversación íntima, a veces simplemente me asombraba» (*ZC,* 1, p. 275).
40*PSSL,* 5, p. 86.
41*Ibid*., p. 120.
42*Ibid*., p. 125.
43*Ibid.,* pp. 136-137.
44*Ibid.,* pp. 141-143.
45*DC,* pp. 15, 23, 25.
46K. de Lazari, «Vospominaniia o Petre Il'iche Chaikovskom», *Rossiia*, 31 de mayo de 1900.
47Klimenko, *Moi vospominaniia,* cit., pp. 26-27; *TTOE,* p. 72.
48V. V. Iastrebtsev, *Nikolai Andreevich Rimskii-Korsakov: Vospominaniia,* 2 vols., Leningrado, 1959-1960, 2, pp. 208-209.
49*VC* (1980), p. 40.
50Véase, para más detalles, *TQM*, pp. 101-107.

8. Ardor y pasión

Tras una larga temporada de docencia en el Conservatorio de Moscú, Chaikovski esperaba con impaciencia la perspectiva de unas vacaciones. Mientras tanto, Alexandra dio a luz a su hija menor, Natalia, una sobrina a la que el compositor no prestó al parecer demasiada atención: rara vez se encuentra mencionada en su correspondencia y en sus diarios. El 26 de mayo de 1868 emprendió un largo viaje por Europa en compañía de Vladimir Shilovski, el padrastro de este, Vladimir Begichev, y su común amigo Konstantin de Lazari. Shilovski no sólo había invitado a Chaikovski a unirse a ellos, sino que también le había ofrecido correr con todos sus gastos de viaje. En este sentido, las palabras que Chaikovski escribió a su hermana el 20 de julio/1 de agosto desde París parecen en cierta medida un intento de autojustificación: «Probablemente ya sabes en qué circunstancias y condiciones he viajado al extranjero. En el sentido material, estas condiciones son óptimas. Estoy conviviendo con personas muy ricas que además son encantadoras y me tienen mucho cariño. <…> Sin embargo, añoro terriblemente mi patria, donde viven tantas personas queridas de quienes sólo puedo disfrutar durante los periodos estivales. Me enoja hasta cierto punto pensar que, entre todas las personas que habrían estado encantadas de pasar conmigo estos tres meses vacacionales, no he elegido a las que más amo, sino a las más adineradas. Pero, por otra parte, es cierto que el prestigio de *Europa* también es un factor importante»[1].

El viaje, sin embargo, se vio empañado por la enfermedad de Shilovski, que les obligó a permanecer en París más tiempo del previsto. De Lazari recuerda que «pasaron una semana entera en Berlín, visitaron el Jardín Zoológico dos veces, vieron el palacio y acudieron tres veces a un teatro en las afueras de la ciudad», y que, en París, el compositor y su alumno asistieron a la Opéra-Comique. Begichev, que controlaba el dinero (su hijastro, al que pertenecía por herencia, era todavía menor de edad), lo malgastó casi todo en apenas un mes, por lo que al final pasaron por algunos apuros económicos. También asistieron al estreno de *Hamlet*, la ópera de Ambroise Thomas, sentados al lado del célebre compositor Daniel Auber, y «se extasiaron con el espléndido barítono» Jean-Baptiste Faure[2]. Según de Lazari, Chaikovski no se cansaba de mirar a Auber, «estudiando reverencialmente los rasgos de este venerable anciano» y admirando su encanto[3].

De regreso en San Petersburgo a principios de agosto, Chaikovski fue a visitar a sus hermanos, que se alojaban de nuevo con los Davidov, esta vez en Sillomäkki, cerca de Narva, en Estonia. A finales de mes partió hacia Moscú, donde el curso debía comenzar a principios de septiembre. En el transcurso del verano había perdido la costumbre de dar clases: «En mi primera lección», le dijo a Anatoli en una carta del 10 de septiembre, «me confundí tanto que tuve que ausentarme durante unos diez minutos para no desmayarme», y luego procedió a describir su encuentro con Apujtin en el teatro. Al día siguiente, los dos amigos cenaron juntos en el Club Inglés, donde el poeta se sintió repentinamente indispuesto: «Debió comer algo en exceso». Ambos siguieron divirtiéndose y se volvieron a encontrar, como buenos devotos de la música italiana, en una representación del

Otello de Rossini: «Artôt cantó de forma encantadora y [Roberto] Stagno, un joven tenor muy bueno, hizo su debut. Después de la ópera, estuvimos en el club y lo pasamos bien»[4]. Esta fue la primera vez que el compositor vio y escuchó a la famosa mezzosoprano francesa, una de las pocas mujeres que causarían en él un impacto emocional profundo y ambivalente.

Sólo dos veces en su vida se planteó Chaikovski seriamente la posibilidad del matrimonio y en ambos casos el resultado fue tragicómico: con Désirée Artôt, más cómico que trágico, y con Antonina Miliukova, lo contrario. Aun así, el primer episodio no estuvo exento de sentimientos románticos por su parte, circunstancia que lo convierte en un caso excepcional en la vida privada del compositor. Si la relación con Vera Davidova anticipó en ciertos aspectos el posterior compromiso con Nadezhda von Meck, la aventura con Artôt, por el mero hecho de haber llegado al borde del compromiso matrimonial, prefiguró en cierto modo su fatídica relación con Antonina. En ambos casos, la música y la fama desempeñaron un papel importante en la atracción de uno de los miembros de la pareja por el otro: en el primero, la de Chaikovski por Artôt y, en el segundo, la de Miliukova por Chaikovski. La diferencia mayor radica en las respectivas elecciones del compositor: Artôt era una personalidad formidable, una cantante eminente y una mujer con encanto e inteligencia, mientras que Antonina no poseía ninguna de esas cualidades.

Désirée Artôt era el nombre profesional de Marguerite-Joséphine Montagney, soprano francesa (posteriormente mezzosoprano) de origen belga. Tras estudiar con Pauline Viardot, comenzó a cantar en la Ópera de París en 1858. Es imposible exagerar la importancia que tuvo para Chaikovski el hecho de que Artôt perteneciera plenamente al mundo del arte y la música. Se trata de una circunstancia que muy probablemente estuvo en la misma base psicológica de su enamoramiento. No sin razón, Hermann Laroche subrayó que Chaikovski veía en Artôt «la personificación virtual del canto dramático, una diosa de la ópera que reunía en sí misma dones habitualmente dispersos entre varias naturalezas diferentes»[5]. De Lazari pensaba que su técnica de coloratura sólo se podía comparar con la de la gran Adelina Patti, y admiraba su «voz delicada, vehemente y conmovedora», así como su «inigualable» talento escénico[6]. Es fácilmente imaginable que Chaikovski se enamorase no tanto de su persona como de su voz y de su talento como intérprete, tanto más cuanto que no era muy joven (era cinco años mayor que él) ni excepcionalmente bella. Laroche la describe como «una solterona de treinta años de rostro tan vulgar como lleno de pasión, que por aquella época ya empezaba a estar entrada en carnes»[7]. De Lazari coincide en que «su rostro no era bello: tenía la nariz ancha y los labios demasiado gruesos, pero, a pesar de ello, su mirada era tan hermosa y expresiva, su porte tan elegante y airoso, y sabía tratar a la gente de tal modo, encontrando siempre el saludo adecuado y la palabra amable para cada uno <…> que su encanto acababa seduciendo a todo el mundo»[8].

En la primavera de 1868, Artôt y Chaikovski coincidieron por primera vez, de forma muy breve, en casa de los Begichev, pero el nombre de ella no aparece en las cartas del compositor hasta el otoño. El 25 de septiembre, tras un recital en el Teatro Bolshoi al que Chaikovski había asistido junto a Apujtin, escribió a Anatoli: «Artôt es una mujer espléndida y nos hemos hecho amigos»[9]. Un mes

más tarde, dirigiéndose al mismo hermano, se expresó con sentimiento aún mayor: «Estoy en términos muy amistosos con Artôt y disfruto de su favor; rara vez he conocido a una mujer tan encantadora, inteligente y amable»[10]. En noviembre, una efusión parecida, aunque de carácter artístico, no erótico, aparece en una carta a Modest: «¡Ah! <…> ¡Si supieras qué gran cantante y actriz que es Artôt! Nunca me había sentido con tanta fuerza bajo el hechizo de un artista. Es una lástima que no puedas verla ni escucharla. ¡Cómo admirarías sus gestos y la gracia de sus movimientos y poses!»[11].

En el momento culminante de la temporada de Artôt en Moscú, Maria Begicheva organizó una recepción en su honor. La anfitriona, devota de la cantante, llegó incluso a arrodillarse ante ella besándole la mano delante de todos. De Lazari escribió más tarde que, aunque había olvidado los detalles, todavía podía ver «los rostros de Artôt y Chaikovski lanzándose uno a otro miradas furtivas, su arrobo mutuo cuando hablaban y el brillo radiante en sus ojos». También cita lo que dijo Chaikovski sobre la impresión que le había causado Artôt: «Soy difícil de complacer, pero esta mujer me ha vuelto realmente loco. De hecho, nunca había imaginado que pudiera enamorarme hasta tal punto. Cuando ella canta, experimento algo que era desconocido para mí. Algo nuevo y maravilloso… ¡Y sus manos!… ¡Hace mucho tiempo que no veía unas manos así! Sólo la contemplación de sus manos, con esa gracia que despliegan en cada movimiento, es capaz de hacerme olvidar todas las bellezas del mundo»[12].

En diciembre, el enamoramiento de Chaikovski por Artôt se hizo evidente para todos. Incluso el príncipe Vladimir Odoyevski, eminente escritor y filósofo y hombre al margen del círculo de conocidos de Chaikovski, anotó en su diario del 22 de noviembre, después de un concierto en el que ella había participado, que «Chaikovski parece estar cortejando por todo lo alto a Artôt»[13]. Anatoli escribió a su hermano mayor desde San Petersburgo el 3 de diciembre: «He oído que en Moscú no se habla más que de tu matrimonio con Artôt»[14]. Y lo mismo sucedía, según Anatoli, en San Petersburgo entre sus conocidos (probablemente, Apujtin y su círculo), que no acababan de dar crédito[15]. Todo ello explica el comienzo de la carta de Chaikovski a Modest de mediados de diciembre: «Hace mucho tiempo que no te escribo, querido Modosha, pero han sido muchas las circunstancias que me han privado de la posibilidad de redactar cartas, ya que todo mi tiempo libre lo he dedicado a una persona, de la que tú, por supuesto, has oído hablar y a la que quiero mucho, mucho. Por cierto, dile a papá que no se enfade conmigo por no escribirle acerca de lo que todo el mundo comenta. El hecho es que aún no ha pasado nada en absoluto y, cuando llegue el momento y todo se resuelva de una manera u otra, él será el primero en enterarse»[16].

Modest reaccionó al mensaje de su hermano de la siguiente manera: «¿Así que tal vez te vas a casar? No puedes imaginar, querido Petrusha, lo extraña que me suena esta frase y, para serte franco, no puedo creer del todo en la sinceridad de todo ello. Perdóname, querido, tal vez te enfades conmigo por mi falta de fe en ti, pero esto es tan novedoso, tan inesperado y tan poco agradable para mí, que me cuesta mucho creerlo con total certeza»[17]. Como demostrarían los acontecimientos posteriores, los recelos de Modest estaban más que justificados.

La solemne y detallada carta que Chaikovski había prometido a su padre fue escrita finalmente el 26 de diciembre de 1868: «Como sin duda te han llegado

rumores sobre mi pretendido matrimonio y tal vez te sientas molesto por el hecho de que yo mismo no te haya escrito nada al respecto, te explicaré ahora la situación. Conocí a Artôt la primavera pasada, aunque sólo nos vimos una vez, durante una cena después de una actuación suya. Cuando regresó al otoño siguiente, no la visité durante el primer mes. Finalmente nos encontramos por casualidad en una velada musical y ella me recriminó que no la hubiera visitado; le prometí que lo haría, pero no habría cumplido la promesa (debido a mi sempiterna reticencia a conocer gente) si Anton Rubinstein, que estaba de paso en Moscú, no me hubiera arrastrado a su casa. A partir de entonces empecé a recibir invitaciones suyas casi a diario, y poco a poco me acostumbré a visitarla cada noche. Muy pronto se encendió en nosotros una tierna pasión, a la que siguieron las declaraciones mutuas. No hace falta decir que enseguida surgió la cuestión del matrimonio, que ambos deseamos con fuerza y que se celebrará en el verano, si nada se opone a ello. Pero ahí está el quid de la cuestión: existen ciertos obstáculos. En primer lugar, su madre, que la acompaña a todas partes y ejerce una influencia considerable sobre su hija, se opone a este matrimonio, ya que me considera demasiado joven para su hija y teme además que la obligue a vivir en Rusia. En segundo lugar, mis amigos, y especialmente Rubinstein, han tomado las medidas más enérgicas para impedir que lleve a cabo mis propósitos matrimoniales. Aseguran que, si me convierto en el marido de una cantante famosa, desempeñaré el patético papel de marido de mi mujer, es decir, que viajaré con ella a todos los rincones de Europa, viviré de su dinero y me deshabituaré al trabajo, ya que apenas le podré dedicar tiempo; en una palabra, cuando mi amor por ella se haya enfriado un poco, sólo quedará el orgullo roto, la desesperación y la miseria. La posibilidad de semejante infortunio podría evitarse si se decidiera a dejar los escenarios y vivir conmigo en Rusia, pero ella afirma que, a pesar del gran amor que siente por mí, se trata de una decisión que no puede tomar, pues el teatro es su vida y aquello que le proporciona fama y dinero. Recientemente se ha ido de Moscú para cantar en Varsovia y hemos acordado que en verano iré a su finca (cerca de París), donde se decidirá nuestro destino. Así como ella se siente incapaz de dejar el teatro, yo, por mi parte, tampoco me decido a sacrificar por ella mi futuro, pues no cabe duda de que, de seguirla ciegamente, me sería imposible seguir mi propio camino. Ya ves, querido Papochka, que mi situación es muy complicada: por un lado, me siento unido a ella con toda la fuerza de mi alma y hoy por hoy se me antoja imposible vivir el resto de mi vida sin ella; por otro, la fría razón me obliga a meditar con cuidado acerca de esas desgracias que mis amigos han pronosticado para mí. Espero, querido, que me escribas con tus propias opiniones sobre este asunto»[18].

El tono de esta carta apenas refleja una pasión ardiente: esta, por definición, tiene poca relación con la «fría razón» mencionada por Chaikovski al final. Su anciano y cariñoso padre no tardó en responder el 29 de diciembre de 1868, como siempre con su inimitable estilo y su inquebrantable optimismo: «Tus amigos y colegas reconocen tu talento, pero temen que lo pierdas con este importante cambio. Yo no estoy de acuerdo. Si por tu talento abandonaste el servicio a la corona, con tu matrimonio ciertamente no dejarás de ser un artista, aunque al principio no seas feliz; sucede así con casi todos los músicos. <…> Una buena compañera conseguirá encender tu inspiración: apenas tendrás tiempo

de escribirlo todo. Con una persona como tu «*Deseada*» [Désirée], tu talento no se echará a perder, sino que se perfeccionará. <…> Ella no debe abandonar los escenarios, ni tú debes abandonar tu vocación de artista. <…>¿Por qué piensas que, de seguirla ciegamente, te sería imposible seguir tu propio camino? ¿Quieres decir con ello que no posees tu propio carácter, que te verías reducido a la condición de mero acompañante que le llevaría la cola de su vestido y luego se perdería entre la multitud como un siervo insignificante? No, amigo mío, sé un siervo, pero un siervo con su propia independencia, y haz que, cuando ella cante tu aria, los aplausos os pertenezcan a ambos; ¿qué sentido tiene hablar de seguirla ciegamente? <…> ¿Os habéis puesto a prueba? <…> Poneos a prueba una vez más y luego decidid...»[19].

La reacción de su hermana Alexandra, en una carta a Chaikovski fechada el 31 de diciembre, reflejaba mayor inquietud: «Han pasado tres días desde que recibí tu carta, querido Petrusha, y todavía no consigo tranquilizarme, me late con fuerza el corazón, me siento febril y no puedo dormir, y todo porque mi alegría se mezcla con la inquietud; imagino que así deben sentirse las madres cuando dan en matrimonio a una hija de dieciséis años. De modo que te vas a casar, por lo que parece. Se supone que debería alegrarme, puesto que uno de mis mayores y más íntimos deseos se está haciendo realidad; sin embargo, como por despecho, se deslizan en mi mente pensamientos inquietantes»[20]. Al final, serían la intuición de la hermana y la perspicacia de los amigos, no la ecuanimidad del padre, las que llevarían razón.

Existen varios relatos de primera mano que cuentan la evolución del romance –de Modest, Laroche y Kashkin–, pero el más interesante es el recuerdo, menos conocido, de Konstantin de Lazari: «Artôt vivía con su madre en el hotel Chevalier. Tenía un gran número de admiradores. Después de cada representación le llovían literalmente flores y regalos, pero quien le hacía los obsequios más caros y atractivos era un armenio, un hombre de baja estatura pero robusto, vivaz y enérgico, de pelo negro y ojos pequeños y sagaces, que se sentaba invariablemente en la primera fila en todas las funciones en las que actuaba Artôt. Se había enamorado perdidamente de ella y la seguía a todas partes. <…> Se había empeñado sobre todo en ganarse el corazón de su anciana madre <…>. En cuanto se enteraba de que Artôt estaba en un ensayo, acudía presuroso al hotel para ver a la madre, a la que hablaba de sus riquezas en el Cáucaso, del magnífico palacio que tenía allí, de que era un príncipe, etc. Le contaba fábulas acerca de que Chaikovski era hijo de Sadik-Pasha[21], un jugador en bancarrota, endeudado hasta las orejas, y otras tonterías que la dama extranjera tomaba invariablemente por ciertas, ya que desconocía por completo las circunstancias de la vida rusa. Como consecuencia de todo ello, la madre de Artôt se puso completamente en contra de Piotr Ilich»[22]. No es descartable que este astuto comerciante armenio, de nombre Ellarov, también utilizara las acusaciones de homosexualidad en su campaña difamatoria. De Lazari continúa: «Un día de diciembre fui a ver a Chaikovski y no le encontré alegre, como solía estar en el pasado reciente, sino abatido y angustiado... “Escucha, Kostia, ayer fui a visitarla. Al principio se mostró dulce conmigo como siempre, pero enseguida percibí algo extraño en su actitud, como si estuviera preocupada por algo. Le pregunté qué pasaba. En ese momento entró su madre y apenas me saludó. Fue

entonces cuando adiviné que alguien me había calumniado ante ella. Mi madre está muy mal dispuesta hacia ti –me dijo Artôt–, pero, digan lo que digan y hagan lo que hagan por separarnos, debes saber que siempre te seré fiel y nunca perteneceré a nadie más que a ti; no sabes lo mucho que me duele que mamá haya cedido a las calumnias que se lanzan sobre ti. Por más que intenté averiguar lo que se había dicho de mí y quién lo había dicho, no obtuve ninguna información e, insistiendo en que me amaba como antes, me pidió que me marchara para poder hablar con su madre y tratar de calmarla. De modo que, ya ves, ¡no tengo muchos motivos para estar alegre!". Intenté consolarle lo mejor que pude, pero todo fue en vano. Sin embargo, algún tiempo después, Chaikovski y la madre de Artôt volvieron a hablarse y, antes de la partida de su prometida a Varsovia, él había empezado a frecuentar de nuevo el hotel Chevalier. La boda se había aplazado hasta el verano y debía celebrarse en Francia, en la finca de Artôt»[23].

Lo que sucedió después es bien conocido. Probablemente a principios de 1869 ya le habían llegado a Chaikovski los rumores de que no todo iba bien con su prometida. En enero escribió a Anatoli: «En cuanto a la aventura amorosa en la que sabes que me embarqué a principios del invierno, déjame decirte que dudo mucho que acabe conduciéndome al himeneo; el asunto está empezando a desbaratarse: todavía es demasiado pronto para hablar de los detalles; cuando nos veamos, tal vez te lo cuente todo». Y añade en una posdata: «¿Qué clase de tonterías escribís vosotros dos [es decir, los gemelos], diciendo que dejaré de quereros por culpa de Artôt? Aunque aparecieran doce como ella, os seguiría amando como antes»[24].

Tal como Chaikovski había escrito a su padre, la compañía a la que pertenecía Artôt se había trasladado a Varsovia, donde la cantante se casó repentina e inesperadamente con un barítono de la misma compañía, el español Mariano Padilla y Ramos. De Lazari relata cómo fue recibida la noticia en Moscú: «Un día del mes de enero, hacia las siete de la tarde, Nikolái Grigorievich [Rubinstein] entró en la habitación de Piotr Ilich con una carta en la mano y riendo a carcajadas: "¡Petia! ¿No conoces la noticia que acabo de recibir? Léela o, mejor aún, te la leeré yo mismo. Señor, ¡qué alegría! Gracias a Dios, gracias a Dios: ¡Artôt se ha casado! ¿Y sabes con quién? ¡Con Padilla! ¿No tenía yo razón cuando te dije que no era a ti a quien necesitaba como marido? Ese es el partido que más le conviene, mientras que a ti te necesitamos nosotros, fíjate bien, nosotros, Rusia, y no como siervo de una diva extranjera". Chaikovski no dijo nada. Tan sólo se puso pálido y salió de la habitación. Unos días después, había cambiado por completo. Volvía a estar contento, tranquilo y totalmente absorto en su trabajo creativo»[25].

Una extraña historia, como extraños son los comentarios del propio Chaikovski en una carta a Modest del 1 de febrero de 1869: «El asunto de Artôt se ha resuelto de la manera más cómica: en Varsovia se enamoró del barítono Padilla, que aquí en Moscú había sido objeto de sus burlas, ¡y va y se casa con él! ¿Qué clase de dama es ésta? Hay que conocer los detalles de nuestra relación para hacerse una idea de hasta qué punto es grotesco este desenlace»[26].

Poco se puede afirmar con seguridad o certeza; tan sólo podemos especular.

¿Es posible que Artôt hubiese dado crédito a las calumnias del armenio (si

estas calumnias incluían también alusiones a la homosexualidad de Chaikovski, el hombre podría haber aportado pruebas que las corroborasen) y, siendo una mujer de naturaleza sensible que simpatizaba de verdad con su prometido, se hubiese decidido por realizar la ruptura de la forma más indolora posible? En tal caso, al salir de Moscú ella habría tenido la certeza de que el matrimonio no se llevaría a cabo. ¿O es que se enamoró de Padilla de un día para otro? Ciertamente, si este fuera el caso, parece extraño que no informara al compositor de ello, como habrían exigido las convenciones sociales de la época. ¿O es que en Moscú le mantuvo engañado y simplemente jugó con sus sentimientos? O bien, ¿podría Chaikovski haber empezado en algún momento a engañarla (y a engañarse a sí mismo), traicionando sus sentimientos por ella en favor de alguna nueva aventura amorosa personificada en la figura de un joven?

Ilia Petrovich reaccionó a la noticia el 23 de marzo de 1869 con un tono previsiblemente reconfortante: «La iniciativa de M-lle Artôt me complace. Gracias a Dios, significa que no te había capturado del todo; una intrigante, una mujer apasionada y falsa, eso es lo que es. En consecuencia, no está a tu altura; ¡que le vaya bien!»[27]. El hecho de que Chaikovski palideciese al enterarse de que su prometida se había casado con otro no es necesariamente una prueba de que se sintiera fuertemente sacudido por un desengaño amoroso. Al fin y al cabo, a los pocos días se tranquilizó y volvió a su trabajo. Es posible que la palidez se debiera a la humillación sufrida y a la autoestima herida.

En todo caso, los sentimientos heridos de Chaikovski todavía no se habían curado del todo en otoño de ese año, cuando Artôt tenía previsto volver a aparecer en Rusia. «Pronto tendré que encontrarme con Artôt», escribió a Anatoli el 30 de octubre de 1869. «Llegará dentro de unos días y por fuerza tendremos que vernos, ya que inmediatamente después de su llegada comienzan los ensayos de [la ópera de Auber] *Le Domino noir* con mis coros y recitativos, a los que obviamente deberé asistir. Esta mujer me ha hecho mucho daño (cuando nos veamos, te contaré cómo), pero, sin embargo, sigo sintiendo por ella una inexplicable simpatía que me hace incluso esperar su llegada con febril impaciencia. Mas, ¡ay!, en cualquier caso no se trata de amor»[28]. Unas semanas antes, el 12 de octubre de 1869, Chaikovski había escrito a Modest desde Moscú: «Aquí la ópera italiana está en pleno apogeo: [las] Marchisio [las hermanas Barbara y Carlotta] son muy buenas cantantes, pero después de haber escuchado a Artôt soy incapaz de disfrutar con ningún otro cantante. Por cierto, esta mujer excepcionalmente deliciosa está en Petersburgo, donde va a permanecer un mes y medio (no sé muy bien por qué); intenta coincidir con ella y, cuando la veas, piensa que he estado a punto de atarme a ella con los lazos de Himeneo»[29]. Modest respondió a su hermano el 11 de noviembre: «Hace una semana escuché a Artôt en un recital y su canto me produjo un éxtasis indescriptible. <…> En general, como mujer me impresionó mucho por su porte y su rostro, tal vez porque no podía dejar de pensar en los sentimientos que había despertado en ti»[30].

Nikolái Kashkin describe la reacción del compositor ante la interpretación de Artôt del papel de Marguerite en el *Fausto* de Gounod en el Bolshoi, el 30 de noviembre de 1869: «Yo estaba sentado en el patio de butacas cerca de Chaikovski, que se puso muy nervioso. Cuando la cantante salió a escena, se llevó

los prismáticos a los ojos y no los retiró hasta el final del acto, aunque apenas pudo haber visto mucho, ya que las lágrimas le caían por debajo de los anteojos, si bien parecía no darse cuenta»[31]. Sin embargo, se sabe que Chaikovski lloraba con frecuencia al escuchar música, y en este caso cabe preguntarse si las lágrimas de las que habla Kashkin pudieron haber sido causadas no tanto por el recuerdo de su romance como por las emociones suscitadas por su canto. El siguiente encuentro entre ambos tuvo lugar seis años después, en 1875, cuando Artôt volvió a actuar en Moscú, esta vez en *Los hugonotes* de Meyerbeer. Kashkin informó nuevamente de lo sucedido en esa ocasión: «Me encontré con Chaikovski en el conservatorio y fuimos juntos al despacho de N. G. Rubinstein, pero el conserje nos dijo que una dama extranjera había venido a verle, así que nos quedamos departiendo en la sala de espera adyacente al despacho del director, esperando hasta que la visita se hubiera marchado. Al cabo de un rato se abrió la puerta del despacho y salió una señora a la que al principio no reconocí, pero Chaikovski saltó de repente de su asiento y su rostro se tornó lívido. La señora, a su vez, emitió un gritito y se puso tan nerviosa que empezó a buscar la salida en una pared donde no la había, y luego, tras divisar la puerta, salió rápidamente al vestíbulo. Chaikovski permaneció durante unos instantes en silencio, pero luego se echó a reír y dijo: "¡Y yo que pensaba que estaba enamorado de ella!". Rubinstein, que había salido de su despacho unos segundos después de la dama, contempló asombrado esta brevísima y silenciosa escena; después todos hablamos un poco de lo inesperado de tal encuentro y ahí se acabó todo»[32].

Sin embargo, en una carta a Anatoli del 11 de diciembre de 1875, poco después de este encuentro, el compositor hablaba con frialdad e incluso con dureza de su antigua prometida: «Ayer debutó aquí Artôt, que ha engordado horriblemente y casi ha perdido la voz, pero su talento todavía se hizo patente»[33]. En noviembre de 1868, en el punto álgido de su frustrado romance, Chaikovski le había dedicado su *Romanza en Fa menor,* op. 5, para piano. Veinte años más tarde, en 1888, volverían a encontrarse en Berlín, esta vez como buenos amigos, y él compuso además –y con galantería– para ella sus *Seis canciones francesas*, op. 65. Al parecer, la señora von Meck tenía razón cuando, con su característica perspicacia, escribió a su «inestimable amigo» que la única relación amorosa que había tenido en su vida con una mujer había sido, según ella, un caso de amor platónico[34].

En otoño de 1868, Chaikovski había terminado su fantasía sinfónica *Fatum*, que se estrenó en Moscú el 15 de febrero de 1869. Las notas del programa incluían, en referencia a esta obra, un poema de Konstantin Batiushkov[35]:

> Ya sabes lo que el anciano Melchisedek
> dijo cuando dejó esta vida: «El hombre nace esclavo,
> y esclavo muere. ¿Le revelará la muerte
> por qué se afanó en este valle de lágrimas,
> por qué sufrió, aguantó, lloró y desapareció?»[36].

Tanto Kashkin como Klimenko afirmaron que esta obra de Chaikovski poseía un componente «autobiográfico y personal, que sólo él conocía»[37]. No está muy claro de qué puede tratarse, pero existe la posibilidad de que el romance con

Artôt haya influido de alguna manera en la composición de esta fantasía. Sin embargo, la música ya había sido compuesta cuando el amigo de Chaikovski, Serguéi Rachinski, profesor de Botánica en la Universidad de Moscú y gran aficionado a la música, sugirió estos melancólicos versos como texto programático para la misma. Con su majestuosa introducción, su lírico y danzante allegro y su animado final, la música de la fantasía parece tener poca relación con el texto e incluso con el título de la pieza, y en su estreno, el 15 de febrero de 1869, el público se mostró previsiblemente desconcertado por tal discrepancia. Sin embargo, la obra fue bien recibida y el propio Chaikovski debió sentirse satisfecho, como se desprende de una carta a Anatoli escrita inmediatamente después: «Te escribo por la noche, después de un concierto de la Sociedad Musical, en el que se ha estrenado mi fantasía *Fatum*. Al parecer, es lo mejor que he escrito hasta ahora, o al menos eso es lo que dice la gente (tuvo un éxito enorme)»[38]. Más hostil, sin embargo, fue la reacción de la crítica, que afirmó que la obra era irregular desde el punto de vista artístico. No pasaría mucho tiempo antes de que su autor, una vez pasada la euforia inicial, empezase a considerarla un fracaso, hasta que finalmente destruyó la partitura.

Ese mismo invierno, el 30 de enero de 1869, se estrenó su primera ópera, *El voivoda*, en el Teatro Bolshoi de Moscú, de nuevo con una respuesta entusiasta por parte del público, que solicitó quince veces la presencia en el escenario del compositor, que recibió además una corona de laurel. Sin embargo, los críticos se mostraron de nuevo poco satisfechos. Todos reconocieron el enorme potencial del joven compositor, pero la ópera fue criticada por su débil argumento y, a pesar de su temática y carácter rusos, se consideró que mostraba varias influencias extranjeras, principalmente alemanas e italianas. Hermann Laroche, quien por entonces había abandonado sus ambiciones de convertirse en compositor y se había consagrado por completo a la crítica musical, publicó una reseña sobre *El voivoda* en la que llegaba a la siguiente conclusión: «La ópera de Chaikovski posee muchas bellezas musicales individuales, pero en el desarrollo global de la trama delata la limitada capacidad del compositor para adaptarse a las diversas exigencias del texto y de las situaciones dramáticas, así como la ausencia de un elemento nacional ruso»[39]. Chaikovski se sintió tan ofendido por esta crítica de su amigo que decidió romper con él y, pese a que la amistad se restableció varios años después, jamás recuperarían la antigua intimidad entre ambos. Sin embargo, después de la quinta representación de la ópera Chaikovski optó por retirar la partitura del teatro y destruirla, como había hecho con la de *Fatum*. Tanto la fantasía sinfónica como la ópera fueron reconstruidas después de su muerte a partir de las partes orquestales que habían sobrevivido –*Fatum* en 1896 y *El voivoda* en 1933–.

Claramente el compositor estaba buscando su propio estilo, que, como se haría evidente más tarde, era más europeo que específicamente ruso, aunque él todavía no acababa de darse cuenta. Todos sus futuros intentos de escribir una ópera expresamente rusa –*El oprichnik*, *La hechicera* y otras– dan la impresión de ir a contracorriente de su propia personalidad musical, que había asimilado orgánicamente los elementos de las culturas urbanas de Francia, Italia. Alemania y Rusia. No es casual que las óperas de Chaikovski que mejor han resistido la prueba del tiempo sean aquellas en las que consiguió trascender una visión

puramente nacional y expresar valores que podían ser reconocidos y con los que se podía empatizar en toda Europa: *Eugenio Oneguin*, *La doncella de Orleans*, *La dama de picas* y *Iolanta*. Los años que pasó en Moscú, con su exuberante y tradicional atmósfera rusa, que le inculcó la creencia de que también sería capaz de transmitir fielmente el «espíritu nacional» ruso, como haría Musorgski en *Boris Godunov* o *Jovánschina*, sólo resultaron fructíferos en lo que respecta a sus sinfonías. No hay duda de que la idea eslavófila de Rusia como entidad histórica y cultural excluyente era ajena a la naturaleza de Chaikovski. Los fundamentos para la caracterización psicológica en sus óperas se hallaban en la austera cultura de San Petersburgo, encarnada en el ámbito de la literatura por las novelas de Dostoievski o la poesía de Pushkin, entre otros. La mezcla de elementos y tendencias heterogéneas por la que siempre había destacado Moscú, sobre todo en la década de 1860, introdujo, como han señalado acertadamente algunos críticos, «una buena dosis de provincianismo y de mal gusto» en la producción operística de Chaikovski[40]. En vista del fracaso de *El voivoda*, Chaikovski se decantó por un tema no ruso para su siguiente ópera. Sin embargo, el destino de ésta sería aún peor. Desde principios de febrero hasta mediados de abril de 1869, trabajó en *Undina*, basada en la novela del escritor romántico alemán Friedrich de la MotteFouqué, que había sido traducida al ruso versificado por Vasili Zhukovski, uno de los mentores de Pushkin. Dejando de lado cualquier otro proyecto, el compositor trabajó intensamente durante el verano en la instrumentación de la ópera y logró completar la partitura en julio. Desde su infancia había sentido una especial querencia por el poema de Zhukovski, cuyo argumento puede resumirse así: la ninfa del agua Undina adopta forma humana y se convierte en la amada del caballero Huldbrand, pese a haber sido advertida de que, si el caballero le era infiel, debería regresar al reino de las aguas. Cuando Huldbrand traiciona sus promesas de fidelidad y decide casarse con Berthalda, Undina desaparece en las corrientes del Rin. Poco después el caballero muere y la fiel Undina, ahora convertida en arroyo, rodea su tumba para no separarse nunca de su amado. Este tema, que fascinó a los artistas y poetas románticos, atrajo a Chaikovski por el anhelo de Undina de convertirse en humana y el carácter desinteresado de su amor. Sus amigos tenían muy buena opinión de la música que había escrito, de modo que el compositor envió la partitura de *Undina* a San Petersburgo con la esperanza de que la ópera se representara en el Mariinski. Sin embargo, la partitura fue rechazada por la dirección del teatro debido a la «tendencia ultramoderna de su música, la descuidada orquestación y la falta de calidad melódica»[41]. El autor quedó profundamente disgustado por este nuevo fracaso y acabó quemando también esta obra cuando recuperó la partitura manuscrita en 1873. Aunque posteriormente se reutilizaron partes de la misma en *El lago de los cisnes*, la *Segunda sinfonía* y la música incidental para la obra de Ostrovski *La doncella de nieve*, sólo se conservan tres fragmentos originales de *Undina*: la introducción, el aria de Undina del primer acto y el coro, el dúo y el final de ese mismo acto, que fueron interpretados en un concierto en marzo de 1870.

Mientras tanto, diversos compromisos sociales seguían interfiriendo en su trabajo. A principios de marzo de 1869, Chaikovski asistió a un baile de disfraces para los círculos artísticos de Moscú ataviado con un espléndido dominó, o túnica

con capucha, y una máscara, causando un considerable revuelo. Según una de las fuentes, se presentó en el baile junto a la madre de Vladimir Shilovski, con la que había intercambiado el traje, lo que provocó un malentendido casi escandaloso con el marido de ella; según otra, Chaikovski había apostado con Nikolái Kashkin a que nadie le podría reconocer en el baile. La primera versión se antoja tan inverosímil como el argumento de un vodevil; la segunda fue, al parecer, relatada por la hija de Kashkin tras leer la anécdota original publicada en una revista rusa. Al parecer, ambos amigos llegaron al baile de disfraces vestidos de mujer: Chaikovski «con un suntuoso dominó de encaje negro» adornado con diamantes y «con un abanico de plumas de avestruz en la mano», mientras que Shilovski llegó disfrazado de bruja[42].

Durante buena parte de la primavera y el verano de 1869, la atención del compositor se centró en diversos asuntos familiares y prácticos. En mayo, Anatoli se graduó en la Escuela de Jurisprudencia y obtuvo un puesto en la Oficina Judicial de Kiev, después de que Chaikovski hubiese movido numerosos hilos en círculos influyentes en favor de su hermano. Los meses de junio y julio los pasó en Kamenka con la familia de su hermana y a principios de agosto regresó al apartamento de Nikolái Rubinstein en Moscú. En otoño de 1869 compuso la obertura fantástica *Romeo y Julieta*, la primera de sus obras en adquirir un reconocimiento imperecedero. La idea para la pieza surgió del futuro líder del Grupo de los Cinco Mili Balakirev, de quien por entonces era amigo, aunque más tarde se distanciarían. Balakirev no sólo sugirió a Chaikovski el tema shakespeariano como base de una obra sinfónica, sino que también elaboró un plan detallado para la composición, que, sin embargo, se ha perdido.

Chaikovski comenzó la composición de la obra a finales de septiembre, pero los avances fueron muy lentos. Cuando Modest supo del tema en el que se había embarcado su hermano, le escribió el 18 de octubre ofreciéndole su propio y detallado programa: «Me ha sorprendido mucho saber que estás escribiendo una obertura para *Romeo y Julieta*», escribió Modest, «en primer lugar, porque yo mismo, cuando leí recientemente esta obra, esbocé una obertura para la misma y, en segundo lugar, porque, sin sospecharlo, has realizado uno de mis más ansiados deseos <…>. He aquí el programa de mi obertura: al principio, la enemistad entre las dos familias, representada por *ff* [*fortissimo*] y *presto;* luego, poco a poco, de entre todo el ruido y la algarabía (que describe la contienda) surge un maravilloso himno de amor (*pp*) [*pianissimo*], en el que las trompetas y los violonchelos representan el amor y la personalidad de Romeo, y los violines y las flautas a Julieta. Finalmente, este himno alcanza un clímax aterrador y un carácter ominoso al ser interrumpido una y otra vez por el primer tema de la disputa; pero, de repente y tras un terrible *ff* [*fortissimo*], llega una pausa, seguida de una sombría frase que se resuelve en suaves acordes arpegiados. No está mal, ¿eh?!! ¿No crees?»[43]. Por extraño que parezca, la carta de Modest ayudó a su hermano a aclarar sus propias ideas. Exactamente un mes después, el 18 de noviembre, Chaikovski le escribió: «He terminado con éxito la obertura de *Romeo y Julieta* que me encomendaste»[44]. Es más, en otra carta a Modest del 2 de marzo de 1870, le confesaba: «La composición [de la obertura] te debe mucho»[45].

Su estreno, dirigido por Nikolái Rubinstein en Moscú el 4 de marzo de 1870,

pasó desgraciadamente desapercibido, pero Chaikovski estaba convencido de la extraordinaria calidad de su obertura. «Creo que esta obra es lo mejor que he escrito hasta ahora», subrayaba en una carta a Anatoli del 7 de marzo de 1870[46]. En contraste con su actitud hacia otras obras suyas –por ejemplo, la fantasía sinfónica *Fatum*, como hemos podido ver–, Chaikovski mantuvo siempre una muy buena opinión de *Romeo y Julieta*. En esta obertura-fantasía, el autor desarrolló tres temas musicales extraídos de la tragedia de Shakespeare: las familias enfrentadas, el amor juvenil de los dos protagonistas y la intervención de Fray Lorenzo. Estas tres fuerzas se hallan en constante conflicto, lo que conduce finalmente a la trágica muerte de los amantes. No cabe duda de que Chaikovski escribió la obertura con una inspiración y un entusiasmo extraordinarios, expresando con fuerza por primera vez los principales ejes emocionales de toda su obra posterior: el drama psicológico del amor insatisfecho y frustrado, así como la pasión imposible que acaba consumida por la omnipresente muerte. Hay que mantener siempre cierta cautela a la hora de relacionar directamente una composición musical con las circunstancias biográficas del autor, ya que una obra de arte casi siempre trasciende la experiencia que impulsa su creación. Sin embargo, desde el punto de vista de la psicología creativa, los dos ámbitos siguen estando necesariamente conectados, aunque sea de forma misteriosa o imprevisible. En el caso de *Romeo y Julieta*, se puede observar un vínculo íntimo entre esta vehemente pieza musical y un drama secreto que se desarrollaba en la vida del compositor en el momento de su composición. No es descartable que en la mente de Chaikovski el tema shakespeariano se fusionara no sólo con su amor no correspondido por Serguéi Kireyev, como sostiene Modest en su «Autobiografía», sino también con la trágica historia de Eduard Sack (Zak), una de las grandes pasiones en la vida de Chaikovski, de quien, por desgracia, sabemos muy poco. «Fue este uno de los fantasmas que con más fuerza turbaron el corazón [de Chaikovski]», escribió con perspicacia Nina Berberova en 1936[47].

Eduard Sack había nacido el 13 de junio de 1854 en el seno de una familia de alemanes rusificados. En 1867 se matriculó en el Conservatorio de Moscú al mismo tiempo que su primo Raphael Köber, que llegó a ser pianista profesional. En su segundo año de estudios, en 1868, Sack estuvo en la clase de composición de Chaikovski, pero dos años después decidió dejar el conservatorio. El joven pasó el verano de 1870 en compañía de Köber en Nizhni Novgorod. De esta época se conservan dos cartas de Köber a Chaikovski, una de ellas con una posdata escrita por Sack en la que se dirige al compositor con el familiar *ty* (tú), lo que demuestra la cercanía de su relación. La nota está escrita con cierta torpeza gramatical y sintáctica, lo que sugiere que el joven no dominaba demasiado el ruso: «Aquí en Nizhni Novgorod hay mucha gente buena. <…> Rufusha [Raphael] y yo los queremos mucho. Llevo mucho tiempo bañándome desde las balsas [en el río Volga] y he aprendido a nadar bastante bien. <…> Estoy muy bien aquí y he pasado todo el mes de junio holgazaneando, he estado con mi madre y mi padre…»[48]. A finales de agosto, los dos jóvenes regresaron a Moscú, donde Chaikovski y Köber, como se desprende de la segunda carta conservada, tenían la intención de ayudar a Edia, como llamaban cariñosamente a Eduard, a matricularse en un instituto, ya que, como explicaba su primo, era

«capaz de aprobar el examen [de ingreso] <…> excepto quizá el de latín»[49].

De 1871 a 1872, Sack trabajó para el servicio ferroviario en la pequeña ciudad de Konotop, en Ucrania, donde su jefe era el hermano mayor de Chaikovski, Nikolái. En una carta a este último del 28 de septiembre de 1871, el compositor escribe: «Te agradezco mucho las noticias sobre Sack y la simpatía que sientes por él. Esto me emociona y da testimonio de tu buen corazón y de tu capacidad para apreciar a la buena gente. Me gustaría pedirte lo siguiente. Ya que (para mi gran placer) quieres ahorrarle a Sack los viajes de trabajo durante el invierno, ¿no considerarías posible y beneficioso concederle en un futuro próximo unas breves vacaciones en Moscú? Creo que le vendría muy bien para refrescar su espíritu en un ambiente algo más elevado que aquel en el que se encuentra. Temo que se vuelva vulgar y que se debilite su inclinación por el refinamiento intelectual. Además, para él resulta esencial ver a su madre, que le echa mucho de menos y se está consumiendo de tristeza. Te ruego, querido, si consideras razonable mi opinión, que le permitas e incluso le ordenes que realice un viaje a Moscú. Al hacerlo, me darás también a mí un gran placer. Le echo mucho de menos y temo por su futuro. Tengo miedo de que la actividad física acabe anulando sus más nobles anhelos. Te aseguro con toda franqueza que, si observo en él algún deterioro moral o intelectual, tomaré medidas para encontrarle otro trabajo. Pero, sea como sea, para mí es absolutamente esencial verlo. Por el amor de Dios, procúralo»[50].

Esta carta plantea una serie de interrogantes. El tono de la frase final es realmente desesperado e indica el gran anhelo de Chaikovski por volver a encontrarse con el joven. También se puede conjeturar que Nikolái había contratado a Sack por recomendación de su hermano, para un empleo que implicaba un trabajo agotador y muchos viajes. El 16 de mayo de 1873, Chaikovski envió una nota a Karl Albrecht pidiéndole que permitiera a Sack asistir a una función teatral de los alumnos de la clase de teatro del conservatorio[51]. Al parecer, el joven se fue introduciendo paulatinamente en el círculo de Vladimir Shilovski, de modo que el compositor preguntó brevemente en una carta a este último escrita en Kamenka el 18 de junio de 1873: «¿Y qué hay de Sack? ¿Tuvo éxito o no?»[52]. No está claro a qué podía referirse esta pregunta. Sin embargo, ese mismo año, el 2 de noviembre de 1873, y por razones que tampoco se han podido aclarar, Eduard Sack se quitó la vida pegándose un tiro con una pistola. Tenía diecinueve años.

Poco después, la madre de Sack escribió a Chaikovski: «Me he enterado por los periódicos de la desgracia que le ha ocurrido a Eduard. <…> Puesto que usted es la única persona que puede saber el motivo que le llevó a quitarse la vida, le pido muy humildemente que me escriba todo lo que sepa sobre este incidente [y] lo que le impulsó a cometer esta acción. Le ruego e imploro, como madre desconsolada, que me diga dónde está enterrado y que ponga una pequeña cruz en su tumba»[53].

Raphael Köber, en respuesta a la carta del compositor (que no ha sobrevivido) en la que le informaba de la muerte de Sack, le escribió desde Jena: «Me resulta terrible pensar en él. La última vez que le vi, <…> me dijo que su vida no podía terminar de otra manera que con una muerte violenta. Estas palabras fueron pronunciadas con tanta amargura que se grabaron profundamente en mi mente y

confirmaron lo que ya sospechaba desde hace tiempo. Cuando abrí tu carta, la primera palabra que leí fue Eduard, y eso me bastó para adivinar todo lo demás. ¡Cuán consecuentemente se había ido perfilando su vida para desembocar en esta catástrofe! De un año a otro se volvía cada vez más triste y vacía, hasta que finalmente se dio cuenta de que el tipo de trabajo para el que había sido preparado desde su cuna jamás podría satisfacerle. <…> Perdió el equilibrio; su carácter se había desarrollado de una manera demasiado original para permitirle poner en práctica [sus capacidades]. Habitaba en una suerte de mundo privado y no estaba lo bastante preparado para el tipo de trabajo que hubiera estado a la altura de sus necesidades intelectuales. Desde el día en que nació, llevaba en él la marca de este triste final, y yo fui sólo el instrumento que lo aceleró. Hay tantas cosas que debo reprocharme. Hice que se peleara con su padre y lo alejé de su hogar, fui el primero en mostrarle un mundo diferente y, como resultado de todo esto, provoqué su ruina antes [de lo que habría sido predecible]. No creo que tengas más motivos que yo para el arrepentimiento. En cualquier caso, si tú y yo no hubiéramos existido en su vida, habrían sido otras razones, pero el resultado hubiera sido el mismo. Al reflexionar sobre una vida como la de nuestro querido Edia [Eduard], uno no puede sino caer en el más profundo fatalismo»[54].

Chaikovski alude a esta tragedia en una carta del 5 de noviembre de 1873 a su editor en San Petersburgo, Vasili Bessel (escrita tres días después de la muerte de Eduard Sack, aunque no se menciona su nombre): «Actualmente me encuentro bajo la impresión de una trágica catástrofe que le ha sucedido a alguien cercano a mí, y mis nervios están terriblemente trastornados. Soy incapaz de hacer nada. Le ruego por ello que no me meta prisa con las piezas para piano»[55]. Hay, por último, dos tortuosas anotaciones en el diario de Chaikovski escritas unos catorce años después de la muerte del joven, un lapso temporal que, por su propia extensión, da fe de la intensidad del sentimiento del compositor. El 4 de septiembre de 1887 escribió: «Antes de acostarme, he pensado intensamente y durante un largo rato en Eduard. Y he llorado mucho. ¿Es posible que realmente *ya no esté*??? No puedo creerlo»[56]. Al día siguiente realizó otra anotación, aún más reveladora: «He vuelto a pensar en Sack. Con qué asombrosa claridad le recuerdo: el sonido de su voz, sus movimientos, pero sobre todo la expresión extraordinariamente maravillosa de su rostro en ciertos momentos. No puedo concebir la idea de que ya no exista. Su muerte, es decir, su completa inexistencia, excede mi comprensión. Siento que nunca he amado a nadie con tanta fuerza como a él. ¡Dios mío! No importa lo que me dijeran entonces, ni mis propios intentos de consuelo, ¡mi culpa ante él es terrible! Y al mismo tiempo lo amé, es decir, no lo amé, sino que lo amo todavía, ¡y su recuerdo es sagrado para mí!»[57]. Esta última entrada (que, cabe señalar, es la más larga de todo el diario dedicada a un solo individuo) es notable en muchos aspectos. Teniendo en cuenta su extraordinaria fuerza emocional («Nunca he amado a nadie con tanta fuerza como a él») y la sospechosa y sin duda deliberada omisión del nombre de Sack a lo largo de las diversas memorias y testimonios (significativamente, en la biografía en tres volúmenes de Modest no se le menciona ni una sola vez), intuimos la presencia de algún intenso y complejo psicodrama casi totalmente oculto a la visión, del que Chaikovski, probablemente sin responsabilidad real, se sentía culpable. Es una verdadera lástima que no haya forma de establecer con

precisión lo que Chaikovski tenía en mente cuando hablaba de su «terrible culpa» y de su fútil intento de consuelo.

Las *Seis piezas para piano*, op. 21, mencionadas por el compositor en su carta a Bessel fueron terminadas a finales de noviembre de 1873. Este ciclo pianístico, dedicado a Anton Rubinstein, lleva la impronta de los acontecimientos trágicos. Entre las piezas hallamos una marcha fúnebre y todas, excepto las dos últimas, están en modo menor[58]. Dos años más tarde, César Cui, posiblemente el crítico más implacable de Chaikovski, escribió en su reseña de la obra que las piezas eran «muy notables y deben contarse entre las mejores composiciones [de Chaikovski]»[59]. En opinión de algunos estudiosos, resulta también relevante el hecho de que el compositor comenzara a escribir su *Primer concierto para piano*, una obra en Si bemol menor (la misma tonalidad que la sonata de Chopin que incluye la famosa marcha fúnebre), menos de un año después de la muerte de Sack[60]. Cuando Chaikovski compuso *Romeo y Julieta*, en otoño de 1869, Sack tenía quince años, es decir, la edad que Chaikovski siempre consideró como la del apogeo de la belleza adolescente masculina, y la «ternura y dulzura del amor»[61] que la música de la obertura revela está en sintonía con el tema de la pasión juvenil. ¿Era consciente Chaikovski de que, en la época de Shakespeare, el papel de Julieta, como todos los papeles femeninos, era interpretado por un muchacho? Quién sabe. En el tema de amor de esta obertura «hay poco del amor interior del alma y mucho de languidez apasionada y fantástica, incluso con cierto matiz italiano»; tal fue el veredicto de Balakirev en una carta a Chaikovski[62]. Por supuesto, es difícil conjeturar acerca de los misteriosos e imprevisibles hilos que podrían ligar la obertura a experiencias de la vida real, pero Rimski-Korsakov, otro comentarista de la obra, estaba sin duda en lo cierto cuando afirmaba que el tema de amor central «no cede a la excesiva elaboración, como en general ocurre con todas las melodías largas y distintivamente exclusivas». Pero, continuaba, «¡qué inspirador es! ¡Qué belleza inefable, qué pasión ardiente! Es uno de los mejores temas de toda la música rusa»[63].

1*PSSL,* 5, pp. 137-138.

2K. N. de Lazari, «Otryvki iz vospominanii», *Pamiatniki kul'tury. Novye otkrytia. Ezhegod nik. 1996* (Moscú, 1998), pp. 214-215.

3K. de Lazari, «Vospominaniia o Petre Il'iche Chaikovskom», *Rossiia,* 12 de junio de 1900.

4*PSSL*, 5, p. 139.

5*ZC,* 1, p. 301.

6K. de Lazari, «Vospominaniia o Petre Il'iche Chaikovskom», *Rossiia,* 31 de mayo de 1900; *TTOE,* p. 88.

7*ZC,* 1, p. 300.

8K. de Lazari, «Vospominaniia o Petre Il'iche Chaikovskom», *Rossiia,* 31 de mayo de 1900; *TTOE,* p. 88.

9*PSSL*, 5, p. 144.

10*Ibid*., p. 145.

11*Ibid*., p. 146.

12K. de Lazari, «Vospominaniia o Petre Il'iche Chaikovskom», *Rossiia,* 31 de mayo de 1900; *TTOE,* p. 89.

13«Dnevnik V. F. Odoevskogo», *Literaturnoe nasledstvo* 22-24 (1935), p. 248.

14*PR,* p. 677.
15*Ibid.*
16*PSSL,* 5, p. 147.
17Modest Chaikovski al compositor, diciembre de 1868. THMA, A4, n.º 5038.
18*PSSL,* 5, p. 149.
19*PR,* p. 678.
20*Ibid.*, p. 676.
21Seudónimo de un escritor y mercenario polaco cuyo verdadero nombre era Czajkowski; el compositor Modest Musorgski, que detestaba a Chaikovski, le apodó «Sadyk-Pasha».
22K. de Lazari, «Vospominaniia o Petre Il'iche Chaikovskom», *Rossiia,* 31 de mayo 1900; una versión ligeramente diferente en K. N. de Lazari, «Otryvki iz vospominanii», pp. 217-218; *TTOE,* pp. 89-90.
23*Ibid.; TTOE,* pp. 90-91.
24*PSSL,* 5, pp. 153-154.
25K. de Lazari, «Vospominaniia o Petre Il'iche Chaikovskom», *Rossiia,* 31 de mayo de 1900; *TTOE,* p. 91.
26*PSSL,* 5, p. 155.
27*PR,* p. 681.
28*PSSL,* 5, p. 182.
29*Ibid.,* p. 179.
30*PR,* p. 683.
31Kashkin, *Vospominaniia,* cit., p. 92.
32*Ibid.,* pp. 92-93.
33*PSSL,* 5, p. 424.
34*PM,* 1, p. 190.
35Konstantin Batiushkov (1787-1855) fue uno de los primeros poetas románticos rusos.
36Modest Tchaikovsky, *The Life and Letters of Peter Ilich Tchaikovsky,* trad. Rosa Newmarch, Londres, 1905, p. 103.
37Kashkin, *Vospominaniia,* cit., p. 72; Klimenko, *Moi vospominaniia,* cit., p. 77; *TTOE,* p. 66.
38*PSSL,* 5, p. 156.
39Larosh, *Sobranie muzykal'no kriticheskikh statei,* Moscú, 1922, 2/1, p. 104.
40Cf. I. Glebov, *Petr Il'ich Chaikovskii: ego zhizn' i tvorchestvo,* cit., p. 50.
41*Sankt-Peterburgskie vedomosti,* 9 de mayo de 1870.
42A. Sokolova, «Komicheskii sluchai s P. I. Chaikovskim», *Istoricheskii vestnik* 119 (1910), pp. 557-571; *TTOE,* pp. 100-101.
43*PSSL,* 5, p. 190.
44*Ibid.,* p. 189.
45*Ibid.,* p. 207.
46*Ibid.,* p. 208.
47N. N. Berberova, *Chaikovskii,* San Petersburgo, 1997, p. 221.
48Nota de Eduard Sack a Chaikovski, 1 de julio de 1870. THMA, A4, n.º 1434.
49Raphael Köber a Chaikovski, 13 de agosto de 1870. *Ibid.,* A4, n.º 1435.
50*PSSL,* 5, p. 262.
51*Ibid.,* p. 189.
52*Ibid.,* p. 325.
53Carta a Chaikovski, diciembre de 1873.THMA, A4, n.º 1214.
54Raphael Köber a Chaikovski, 21 de noviembre/3 de diciembre de 1873. *Ibid.,* A4, n.º 1436.

55PSSL, 5, p. 333.

56*DC,* p. 176.

57*Ibid.,* p. 177.

58P. E. Vaidman, *Tvorcheskii arkhiv P. I. Chaikovskogo,* Moscú, 1988, p. 68.

59*Sankt-Peterburgskie vedomosti,* 29 de enero de 1876.

60Cf. P. E. Vaidman, «Biografiia khudozhnika: Zhizn' i proizvedeniia» (*Po materialam k biografii P. I. Chaikovskogo*), *Peterburgskii muzykal'nyi arkhiv* 3 (1999), pp. 178-179.

61*ZC*, 1, p. 334.

62*Ibid*.

63Iastrebtsev, *N. A. Rimskii-Korsakov: Vospominaniia* 1*,* cit. p. 52.

9. Nace el compositor

Chaikovski trabajó con intensidad durante los meses de invierno de 18691870. Incluso dentro del edificio del conservatorio, como recordaría más tarde Nikolái Kashkin, «Piotr Ilich caía de vez en cuando en un estado de completo ensimismamiento, un estado en el cual parecía contemplar su propio proceso creativo interior, de modo que durante ese tiempo era hasta cierto punto ajeno al mundo exterior y a los que le rodeaban. Su rostro adoptaba una expresión de tranquila concentración y sus ojos miraban a lo lejos, como si no viera nada. Creo que él mismo no era consciente de que le ocurría algo especial y seguía haciendo su vida habitual: acudía a sus clases con puntualidad, corregía, aunque un poco distraído, los ejercicios de sus alumnos, les ponía nuevas tareas e incluso participaba en diversas reuniones organizadas por sus colegas, durante las cuales se sentaba aparte, en silencio, apoyando ligeramente la cabeza en su mano derecha, que era su postura habitual cuando pensaba intensamente en algo. Parecía estar escuchando lo que hablaban a su alrededor, pero no acababa de asimilarlo, aunque sí respondía a las preguntas que le dirigían»[1].

Entre las nuevas obras de este periodo destacan especialmente las *Seis romanzas*, op. 6. Se publicaron a principios de 1870 y dos de ellas –«Amarga y dulcemente» y «Nadie salvo el solitario» (una adaptación de la excelente traducción de Lev Mei de la «Canción del arpista» de la novela de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [*Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*])– gozaron de una inmediata aclamación y se interpretarían regularmente en los conciertos. Según Laroche, «estas romanzas no sólo destacan por encima del conjunto de composiciones de este género, sino que ocupan el primer puesto entre las obras de Chaikovski que conozco, ya que brillan precisamente por aquellas cualidades que uno encuentra en su música con menos frecuencia: la claridad de la expresión y la unidad armónica de la forma»[2].

Chaikovski y Apujtin seguían viéndose a menudo, tanto en Moscú como en San Petersburgo, y mantenían una correspondencia regular. Los gustos sexuales de este último seguían siendo objeto de abierto debate en la alta sociedad, mientras que Chaikovski sufría mucho de amores (en esta época, por un tal Alexei Valuev, un compañero de Modest en la Escuela de Jurisprudencia). No obstante, el poeta asistía regularmente a conciertos y divertía a su público con su afectada extravagancia, sin temer a nadie ni a nada y comportándose como si no tuviera que rendir cuentas ante ninguno. El nombre de otro de los amigos homosexuales de Chaikovski de la Escuela de Jurisprudencia, el príncipe Vladimir Meshcherski, muy ocupado en su carrera política y periodística, también se menciona con frecuencia en las cartas del compositor, a veces de forma crítica, pues su temperamento tiránico podía llegar a convertirse en una pesada carga. Durante este periodo (1869-1870), Chaikovski al parecer intentó aprovechar la influencia de Meshcherski para impulsar las carreras de Anatoli y luego de Modest[3]. La disposición del príncipe a mover hilos en favor de los gemelos sugiere al menos la posibilidad de que Meshcherski se interesara eróticamente por ambos jóvenes, aunque no se puede descartar que accediera simplemente como favor a un viejo amigo (Meshcherski era conocido por su egoísmo y por promover las carreras de

jóvenes a quienes quería seducir). En última instancia, los esfuerzos que pudo haber hecho resultaron de poca ayuda: la carrera de Anatoli, en el mejor de los casos, avanzó lentamente y el paso de Modest por la administración pública sería un completo desastre.

En febrero de 1870, Chaikovski se embarcó en su tercera ópera, *El oprichnik*[4], una adaptación realizada por él mismo de la tragedia homónima de Ivan Lazhechnikov, ambientada en el siglo xvi, durante el reinado de Iván el Terrible. Sin embargo, tras componer varias escenas, empezó a sentir que su inspiración se había agotado. Le invadió la depresión y el 1 de mayo le contaba a Ivan Klimenko sus tribulaciones en lo que llevaba de año: «(1) Enfermedad, he engordado mucho, mis nervios están a flor de piel; (2) mis asuntos económicos son un desastre; (3) estoy harto del conservatorio y cada vez más convencido de mi nula capacidad para enseñar teoría de la composición»[5].

Su relación con Vladimir Shilovski seguía desarrollándose tanto a nivel musical como personal, aunque no sin problemas psicológicos. A mediados de la década de 1860, las composiciones de Shilovski ya se interpretaban en representaciones y conciertos públicos en Moscú. Sabemos, por ejemplo, que dos arias adicionales que había escrito para la ópera *Das Donauweibchen* de Ferdinand Kauer fueron incluidas en una producción de la ópera en el Teatro Bolshoi el 13 de diciembre de 1866, y que en marzo de 1867 se interpretó en público su *Obertura de concierto*. A petición de Chaikovski, Shilovski también escribió el *entr'acte* previo al segundo acto de *El oprichnik*. Sin embargo, los rasgos destructivos del carácter de Shilovski, que le llevarían repetidamente a la histeria y a comportamientos escandalosos, se hicieron cada vez más notorios. Los ataques de nervios del joven debieron ser la causa de los periodos de frialdad del compositor hacia él. «Visito con frecuencia la casa de campo de Shilovski y paso allí la noche», escribió de nuevo a Anatoli, unos días después, el 11 de agosto. «Vive solo y partirá [a Europa occidental] a principios de septiembre; me pide una y otra vez que me vaya con él, pero me niego rotundamente, ya que, sensible como soy, me doy cuenta de que me pondría de los nervios incluso antes de que transcurriera el primer mes; que, al depender materialmente de él, empezaría a sentirme hostil hacia él; en definitiva, a pesar de los encantos de Niza, [me quedaré aquí y] deploraré Moscú y mi desamparada situación»[6]. Así pues, junto a los problemas emocionales de la relación de Chaikovski con su alumno, estaba también la desagradable cuestión de la dependencia económica. La situación se repitió al año siguiente, ya que, una vez en el extranjero, Shilovski renovó sus peticiones, escribiendo que estaba muy enfermo y que anhelaba ver a su tutor. Al final, el compositor le prometió que acudiría en verano, para pasar al menos un mes con él, y escribió a Modest: «Estoy en parte contento y en parte angustiado; contento, porque los países extranjeros siempre han ejercido una gran fascinación sobre mí; angustiado, porque, en primer lugar, no te veré durante mucho tiempo y, en segundo lugar, porque temo que Shilovski estropee mi disfrute con sus locas ocurrencias, aunque en sus cartas jura por lo más sagrado que me cuidará y mimará»[7].

Chaikovski abandonó Rusia en mayo de 1870 y se dirigió a París, donde Vladimir le esperaba con impaciencia. «Temía encontrar a Shilovski moribundo – escribió a Anatoli el 13 de junio desde Soden, Alemania, donde ambos

permanecieron un tiempo–, pero, aunque se encuentra muy débil, esperaba algo peor. Su alegría al verme fue indescriptible <…>. Me tomo muy en serio mi obligación de cuidar a Volodia. Su vida pende de un hilo y el médico ha dicho que la más mínima imprudencia puede llevarle a la tisis, aunque, si mantiene bien el tratamiento, puede salvarse. Su amor por mí y su gratitud por mi llegada me han conmovido tanto que acepto con gusto la obligación de ser su Argos, es decir, su salvador»[8].

En Soden hubo momentos de respiro fuera del lecho del enfermo y de la vida generalmente ociosa. Tras pasar dos días en la cercana Mannheim, Chaikovski asistió al festival de música que conmemoraba el centenario del nacimiento de Beethoven. El programa del festival le pareció «interesantísimo» y la calidad de las distintas interpretaciones musicales «maravillosa», quedando especialmente impresionado por la *Missa Solemnis*, obra que escuchaba por primera vez y que describió como «una composición musical del mayor genio»[9]. Tras visitar a Nikolái Rubinstein, que estaba de vacaciones en Wiesbaden, el 17 de julio Chaikovski acompañó a Shilovski a Interlaken, en Suiza, donde pasaron la mayor parte de julio y agosto. Según se desprende de la correspondencia del compositor, el comportamiento de Shilovski volvió a degradarse (al parecer, se había vuelto «tan asquerosamente vulgar y vacío, que lo único que se puede hacer es darlo por un caso perdido»[10]). Todo ello no impidió a Chaikovski continuar con su trabajo musical: siguiendo el consejo de Balakirev, halló tiempo para revisar su obertura *Romeo y Julieta*. Diez años más tarde, en 1880, realizaría una tercera y última revisión.

Tras pasar seis semanas en Suiza, Chaikovski regresó a casa. Al llegar a Rusia el 24 de agosto, recibió la noticia de que su hermana había dado a luz dos semanas antes a su primer hijo varón, Dmitri. A partir del 1 de septiembre reanudó sus funciones en el Conservatorio de Moscú, donde ahora iba a impartir la clase de orquestación. Obstaculizado como siempre por sus responsabilidades docentes, el trabajo en su nueva ópera *El oprichnik* avanzó lentamente. En octubre, la idea de un ballet basado en el cuento de *Cenicienta* tuvo que ser abandonada por falta de inspiración. Durante el invierno asistió con frecuencia a conciertos.

En febrero de 1871, Nikolái Rubinstein pidió a Chaikovski que preparara un programa de obras propias para un concierto en la sala pequeña de la Asamblea de Nobles. Invitar para la ocasión a una gran orquesta sinfónica se consideró demasiado oneroso y Rubinstein sugirió que el compositor escribiera en su lugar un cuarteto de cuerda. La idea despertó su interés y, antes de que terminara el mes, el *Cuarteto de cuerda n.º 1 en Re mayor*, op. 11, estaba compuesto y la partitura completada. El concierto se celebró el 16 de marzo de 1871 y en él se ofrecieron las *Tres piezas,* op. 9, interpretadas por Rubinstein, un dúo de *El voivoda*, tres de las *Seis romanzas*, op. 6, un nuevo trío vocal titulado *Naturaleza y Amor*, y el *Cuarteto n.º 1*. Todas y cada una de las obras del programa fueron recibidas con entusiasmo, pero fue el cuarteto, y en particular el segundo movimiento, Andante cantabile, el que más impresionó al público. Un año más tarde, la obra causó sensación en San Petersburgo y a finales de siglo se había convertido en una de las más populares e interpretadas de Chaikovski en Rusia. A partir de entonces, la elegancia, la perfección formal y la unidad estructural, junto con una fuerza melódica deslumbrante y la nobleza en la plasmación de los

temas principales, se convertirían en rasgos distintivos del estilo musical del Chaikovski maduro. Incluso Hermann Laroche, que en aquella época tendía a ser crítico con su obra, escribió una reseña del concierto en la que destacaba el cuarteto por «el encanto de sus exuberantes melodías, bella e intrigantemente armonizadas», aunque se refería, ya sin ironía, a «una cierta suavidad femenina» en la música de Chaikovski[11].

En su conjunto, la rapidez e intensidad de la evolución creativa de Chaikovski durante sus primeros años en Moscú habían sido extraordinarias. De 1866 a 1871 había producido una treintena de obras, entre ellas dos óperas, una sinfonía, dos fantasías sinfónicas, una obertura, un cuarteto, doce piezas para piano, una colección de cincuenta arreglos de canciones populares rusas, numerosas transcripciones y varias piezas de música para producciones dramáticas. De todas estas obras, fue sobre todo en la *Primera sinfonía*, en la obertura-fantasía *Romeo y Julieta* y en el *Cuarteto n.º 1* donde ya se percibía la mano de un maestro en toda regla.

En septiembre de 1871, el joven compositor abandonó finalmente la casa de Rubinstein para instalarse en un apartamento propio en la esquina del callejón Granatni, en el barrio moscovita de Spiridonovka. Este apartamento, según Nikolái Kashkin, era «muy pequeño y constaba de dos habitaciones y una cocina». En la cocina, continúa Kashkin, «vivía un muchacho de pueblo que estaba empleado como sirviente de Piotr Ilich y que preparaba sus almuerzos, que creo que consistían invariablemente en *kasha* de trigo sarraceno y sopa de col, ya que no sabía cocinar otra cosa»[12]. «Pese a que estos inconvenientes domésticos –señala Kashkin– no suponían un gran problema para él, Piotr Ilich no pudo limitarse a la compañía del muchacho, de modo que acogió en su casa a un parásito de nombre Bochechkarov, cuya complaciente y afable cortedad le divertía de vez en cuando, aunque no siempre»[13].

El muchacho de pueblo que Chaikovski había empleado poco después de mudarse a su propio apartamento era Mijaíl Sofronov, un campesino de veintitrés años de la región de Moscú que había estado con anterioridad al servicio de Ferdinand Laub, otro profesor del conservatorio. Durante su trabajo a las órdenes de otros amos, Mijaíl se había vuelto caprichoso y depravado, y ese mismo año presentó al compositor a su hermano menor, Alexei, de doce años. A Chaikovski le gustó el chico y decidió contratarlo a pesar de su absoluta falta de experiencia en este tipo de tareas. Cinco años después, el hermano mayor fue finalmente despedido y Alexei se quedó solo al servicio de su amo. Con sus inestables costumbres de soltero, sus continuos traslados de un lugar a otro y su incapacidad para ocuparse de los asuntos prácticos de la vida cotidiana, no es de extrañar que el compositor se encariñara tanto con Aliosha Sofronov. En virtud de la situación, especialmente tras el despido de su hermano, Aliosha era la única persona que estaba a su lado casi todo el rato, y con el tiempo iría adquiriendo una importancia cada vez mayor en la vida de Chaikovski. El gusto por el servicio y la compañía de Aliosha fue deviniendo gradual e imperceptiblemente una verdadera necesidad emocional. «Cada recuerdo de Moscú me parece especialmente dulce, y el mero hecho de pensar en Aliosha me provoca una dolorosa añoranza», escribiría a Modest desde Florencia el 27 de abril/9 de mayo de 1874[14]. Para Chaikovski, Aliosha se convirtió en muchas cosas a la vez:

criado y compañero de viaje, amo de llaves y enfermero, amigo, discípulo y, en cierto sentido, incluso hijo. También fue, sin duda, el amante de su amo durante un tiempo, en la primera etapa de su relación. Incluso en la época soviética, los comentaristas de las primeras ediciones de la correspondencia de Chaikovski, que tenían acceso ilimitado al archivo del compositor en Klin, no intentaron contradecir este hecho[15]. Aunque no está claro en qué momento la intimidad entre Chaikovski y Aliosha adquirió un cariz sexual, ciertamente ya lo había hecho en diciembre de 1877, cuando el compositor, que atravesaba uno de los periodos más oscuros de su vida, escribió a Anatoli sobre el consuelo que había encontrado en su joven criado: «Él [Aliosha] ha comprendido excepcionalmente bien lo que necesito de él en este momento, y satisface con creces todas mis exigencias»[16]. La insinuación sexual es evidente y, en consecuencia, el pasaje fue suprimido por los censores soviéticos en todas las ediciones posteriores de la correspondencia de Chaikovski.

Es posible que Chaikovski sintiera a veces cierta incomodidad por la cercanía de su relación: al fin y al cabo, y a pesar de sus opiniones progresistas sobre la igualdad entre los hombres, seguía siendo un hijo de su época y no era capaz de deshacerse por completo de los prejuicios de clase[17]. Sin embargo, llama la atención que, pese a que mostraba con frecuencia irritación hacia sus seres más queridos, en todo el enorme corpus de sus cartas y diarios se encuentren muy pocos comentarios negativos sobre Aliosha Sofronov. Oscilando entre los dos polos del apego apasionado a un joven que se había convertido a todos los efectos en su protegido, y la incomodidad por el origen humilde de este, la extraña relación entre amo y sirviente no dejó de crecer y desarrollarse. En septiembre de 1876, cuando Aliosha tenía diecisiete años, Chaikovski escribió a Modest: «*Aliosha* ha crecido y se ha vuelto *muchísimo* menos guapo, pero le sigo queriendo como siempre. Pase lo que pase, nunca me separaré de él»[18].

En cuanto a la otra persona del entorno moscovita inmediato de Chaikovski mencionada por Kashkin, ese «tal Bochechkarov», no un sirviente sino un parásito, era una figura bastante pintoresca[19]. El hecho de que lograra establecerse de modo tan firme en el pequeño apartamento de Chaikovski dice tanto del compositor como de este extraño anciano. En su biografía del compositor, Modest ofrece la siguiente descripción: «Más bien robusto, con un pequeño bigote estilo *Régence*, el aspecto venerable de un importante dignatario fuera de onda que vive retirado en la antigua capital y los modales de un aristócrata a la antigua, con sus hábitos de habla abundantes en galicismos y en palabras tomadas de sus antiguas niñeras. <…> Vivía como un rentista, es decir, no hacía absolutamente nada, y no sólo en su vejez, sino, al parecer, desde que tenía recuerdo»[20]. Una descripción posterior de Modest, que pone énfasis en el comportamiento afeminado de Bochechkarov, así como los numerosos detalles que se encuentran en el corpus epistolar, no dejan lugar a dudas de que pertenecía al *demimonde* o subcultura homosexual moscovita, muy similar a la que ya hemos visto que existía en San Petersburgo, con sus encuentros promiscuos, sus relaciones casuales, su travestismo verbal, sus escándalos silenciados y su tendencia al cotilleo[21]. La actitud del compositor hacia ese entorno continuó siendo ambivalente: por un lado, se sentía cada vez más alejado del mismo, reconociendo sin duda el contraste entre los bajos instintos y

ambiciones de ese mundo y sus propias y elevadas aspiraciones creativas; por otro, nunca fue capaz de sofocar su interés y curiosidad por sus asuntos, ni su constante necesidad de desfogue sexual, que exigía su propia implicación personal o, al menos, el concurso de una discreta mediación para la realización de sus planes. Parece claro que Bochechkarov era capaz de proporcionar ambas cosas: por un lado, era el principal informador de Chaikovski en lo que respecta a los aconteceres, escándalos y cotilleos de ese mundo; por otro, actuaba ocasionalmente como alcahuete.

Por ejemplo, en una carta a Modest del 16 de septiembre de 1878 leemos que el compositor «cedió» a los «apremios» del anciano y se encontró con «un joven campesino muy dulce que trabaja como lacayo»: «Nuestra *cita* se fijó en el bulevar Nikitski. Mi corazón suspiró dulcemente durante todo el día, ya que en estos momentos me siento muy dispuesto a enamorarme perdidamente de alguien. Llegamos al bulevar, nos presentamos y me enamoré al instante, como Tatiana de Oneguin. Su rostro y su figura eran un *rêve*, la encarnación de un dulce sueño», etc., aunque al final el compositor se sintió decepcionado porque las manos del joven no respondían a sus criterios ideales (su fijación por las manos, independientemente del género, constituye un rasgo llamativo de su erotismo privado); aun así, el encuentro le permitió experimentar «dulces momentos» capaces de reconciliarle con «el aburrimiento y la vulgaridad de la vida»[22].

Tales servicios y otros similares explican, al menos en parte, el hecho de que Chaikovski asumiera de buen grado «las necesidades económicas de Bochechkarov», ya que este, según Modest, pese a llevar una existencia agradable y lucir siempre una máscara de satisfacción con la vida y sus placeres, «era un indigente» y vivía «exclusivamente de limosnas»[23]. Dicho esto, no hay por qué dudar de la afirmación de Modest de que Chaikovski valoraba a este personaje en gran medida por el hecho de que le divertía, fuese en calidad de excéntrico, de bufón o de gorrón. La naturaleza humana es tal que incluso relaciones tan desiguales como esta pueden desembocar en un profundo afecto mutuo. Se antoja casi sorprendente el grado de perfección con el que Bochechkarov encarnaba el personaje del parásito en la antigua comedia romana: una figura ingeniosa y sin principios, de importancia secundaria, pero sin la cual los personajes principales no pueden llevar a cabo sus intrigas y satisfacer sus deseos. Así como esta figura era esencial en estas obras clásicas, Bochechkarov resultó ser igualmente insustituible en el propio drama de Chaikovski.

Ivan Klimenko, «un arquitecto sin trabajo», como le llamaba Hermann Laroche, fue, al igual que Bochechkarov, uno de los primeros huéspedes del nuevo apartamento de Chaikovski. Unos años antes, cuando aún compartía piso con Rubinstein, Chaikovski había alojado a Klimenko en esta vivienda «comunal» durante varias semanas, como se desprende de una carta que escribió a Anatoli en febrero de 1868: «Probablemente ya sabes que Klimenko lleva dos meses viviendo aquí; en un principio, llegó con la intención de quedarse sólo una semana, pero quedó tan fascinado por Moscú que no puede marcharse y probablemente pronto se instalará definitivamente en Moscú. ¡Qué tipo tan genial! Repetiré lo que dijo Modia: se ha encariñado tanto conmigo que no sé ni cómo agradecérselo»[24]. Las memorias de Klimenko y las cartas que Chaikovski

intercambió con él denotan que disfrutaban mucho de la compañía mutua, en parte, por supuesto, porque eran de la misma edad[25]. Los dos amigos se separaron pronto por las circunstancias, ya que en mayo de 1872 Klimenko abandonó Moscú en busca de empleo y, aunque durante mucho tiempo quiso regresar, permanecería estancado en provincias. En consecuencia, la relación entre ambos adoptaría en los años siguientes la forma de una amistad a distancia.

La correspondencia de esta época no deja lugar a dudas sobre el afecto cada vez mayor que Chaikovski sentía por los gemelos Anatoli y Modest, a pesar de que para entonces se habían graduado en la Escuela de Jurisprudencia y habían emprendido su propia vida independiente. Se preocupaba incluso de los aspectos más íntimos de sus vicisitudes, por ejemplo, aconsejando a Anatoli sobre una infección venérea que había contraído[26], y –como en los primeros tiempos– reprendiendo a Modest, con una mezcla de irritación y ternura, sobre las desagradables aventuras amorosas de este, que además eran bastante costosas[27].

Tanto las cartas como los diarios de Chaikovski están llenos de menciones o descripciones de hombres jóvenes (por regla general, adolescentes) en las que utiliza el adjetivo ruso *simpatichny*, o «simpático», que en el vocabulario de Chaikovski connotaba con casi total seguridad la cualidad de «sexualmente atractivo». También se permitía expresiones más explícitas de deleite ante la belleza masculina, como en una entrada del diario del 28 de marzo de 1886: «[Parada en] la estación de Mineralnie Vodi. Una visión celestial en el vagón de tercera clase, con un abrigo de fieltro»[28]. Está claro que, en este y otros muchos casos, Chaikovski registraba el atractivo masculino automáticamente, como un simple reflejo natural. No se puede decir nada ni remotamente parecido de su apreciación del atractivo femenino; a excepción de algunas menciones ocasionales, las mujeres no parecen haberle interesado físicamente en absoluto.

Un nivel de la subcultura homosexual más elevado que el representado por Bochechkarov estaba, en muchos aspectos, notablemente encarnado en la persona de otro compañero cercano de Chaikovski, Nikolái Kondratiev, graduado también en la Escuela de Jurisprudencia, aunque, como señala Modest, «abandonó la escuela antes de que Piotr Ilich entrara en ella, por lo que no fue como compañeros de escuela como se hicieron íntimos»[29]. Kondratiev no entró en la administración pública, sino que optó por dedicarse a la vida ociosa y placentera de un terrateniente. Fue mariscal de la nobleza del distrito de Sumi, en la provincia de Járkov, en Ucrania, y «gastó despreocupadamente la enorme fortuna de sus antepasados»[30]. Tanto en su aspecto como en sus modales, y hasta cierto punto también en su estilo de vida, Kondratiev parecía estar muy alejado del estereotipo homosexual. Las fotografías que se conservan muestran a un hombre libre de cualquier rasgo de afeminamiento, de hombros anchos, constitución robusta, rostro cuadrado y una pronunciada barbilla. Además, estaba casado y tenía una hija. Muy diferentes en cuanto a carácter, temperamento e intereses, el compositor y «este dandi ultraelegante de refinados y aristocráticos modales» se convirtieron, según Modest, «no simplemente en conocidos cercanos, sino en amigos unidos por un amor casi fraternal»[31].

A pesar de las reiteradas expresiones equívocas del biógrafo, el examen minucioso del material epistolar deja claro que el principal motivo de simpatía

entre ambos tenía que ver con su interés mutuo por los jóvenes, especialmente los de origen social más bajo, como el sirviente y amante de Kondratiev, Alexei Kiselev, que (a diferencia de Aliosha Sofronov) resultó ser una fuente constante de escándalo y vergüenza para su amo. Al igual que sucedía con todas las relaciones del compositor, incluso con las personas más cercanas a su corazón, en la relación entre ambos hubo fuertes desacuerdos e incluso conflictos: Kondratiev poseía, al parecer, un temperamento egoísta y pendenciero. El 11 de julio de 1886, Chaikovski había observado sobre él, claramente con sentimientos encontrados: «Qué hombre tan enigmático. Es amable, pero al mismo tiempo disfruta fastidiando a los demás»[32]. Sea como fuere, su amistad perduró hasta el final. Durante todos los años que duró su relación, el compositor fue un frecuente huésped veraniego en la finca de Kondratiev en Nizi, en la provincia de Járkov. También se veían con frecuencia en Moscú y San Petersburgo, y a menudo vivía con él durante sus viajes al extranjero –en París, Roma y Nápoles–, así como en Rusia, cuando se convirtió en vecino de la familia Kondratiev en Maidanovo, cerca de Klin.

Asimismo, a pesar de todas sus decepciones con respecto a Vladimir Shilovski, a menudo pasaba periodos más o menos largos en la finca de este último en Usovo, donde, al parecer, se sentía cómodo para trabajar. En la carta a Anatoli del 3 de septiembre de 1871, Chaikovski describe primero los escándalos que se sucedían en la casa de Kondratiev y luego destaca la hospitalidad que había encontrado en Usovo: «En la casa de Shilovski, en cambio, me vi rodeado de una atención tan afectuosa que me marché muy satisfecho con él»[33]. Echando mano de la distinción de Platón, Chaikovski se encontraba ahora en la posición, bastante inusual para él, de «amado». Sin embargo, no hay razón para suponer que se resistiera a esta presión emocional. Por el contrario, en la mayoría de los casos se inclinaba a ceder ante ella, incluso en el sentido erótico, sobre todo cuando la ejercía alguien físicamente atractivo. La situación parece un ejemplo arquetípico del enamoramiento de un alumno por un profesor que a su vez se deja querer. La relación entre ambos se veía agravada por los recurrentes problemas económicos del compositor: «Podría aprovecharme de Shilovski con poco esfuerzo», escribía a Modest el 12 de marzo de 1875, «pero esto significaría cargarme de un sentimiento de gratitud y ponerme en deuda moral con él»[34]. Esta circunstancia habría incluido un elemento de intimidad erótica que Chaikovski, que valoraba su libertad por encima de todo y no creía que la actitud del joven fuese completamente altruista, deseaba evitar.

A mediados de noviembre de 1873, tras haber cambiado varias veces de domicilio, Chaikovski alquiló un apartamento en la calle Malaya Nikitskaya, «<…> que, aunque menos espacioso, es más acogedor que el anterior», según informó a Modest en una carta del 28 de noviembre. Más adelante en esta carta señala: «Por cierto, todo es para mejor. Tengo amigos muy queridos que, numerosos como son, me distraen de mi trabajo, pero lo principal es que, gracias a Dios, no estoy sentado sin hacer nada. Para concluir esta pequeña jeremiada de manera pertinente, te diré, de corazón, que todos me quieren muchísimo y no sé cómo mostrarles mi gratitud por ello; de hecho, ni siquiera entiendo por qué me aman… etc.»[35]. La última frase no era una exageración ni un alarde. Con la creciente popularidad de sus obras, Chaikovski se estaba convirtiendo en una

figura cada vez más destacada en los salones de Moscú, así como en el mundo musical y cultural de las dos capitales. Se hablaba de su música, se escribían reseñas de sus obras, los periódicos publicaban con gusto sus propios artículos de crítica, se le invitaba a salones y a recepciones oficiales, su opinión tenía peso y su compañía era valorada. Pero esto también tenía su reverso. Ahora que se encontraba de pronto en el candelero, se convirtió inevitablemente en objeto de rumores y especulaciones, debido también a su relación, por muy reservada que fuera, con el *demimonde* moscovita, que era, en realidad, una especie de submundo sexual. Aunque la mayor parte del tiempo ignoraba felizmente este hecho, de vez en cuando algún chisme de este tipo llegaba a sus oídos y le hería profundamente, repercutiendo no sólo en lo emocional sino también indirectamente en su vida creativa. La situación en la que se encontraba agudizó su sentido de la intimidad y del abismo existente entre las búsquedas espirituales que constituyen la base del arte y las intrusiones triviales, o directamente vulgares, del mundo circundante. También le ayudó a superar las tentaciones de la sociedad y la vanidad personal, y a desarrollar cualidades como la autodisciplina, la introspección y una respuesta catártica a la vida, que se convirtieron en rasgos determinantes de su genio.

Chaikovski se sentía agobiado por su trabajo en el Conservatorio de Moscú. Su labor docente le ocupaba mucho tiempo y la conciencia de ello le provocaba recurrentes ataques de depresión. En una carta a Anatoli del 2 de diciembre de 1871 se desahogaba de esta manera: «Las finanzas de nuestro conservatorio siguen tambaleándose y su futuro es incierto. Lo único seguro es que, si quiebra, me sentiré indignado y compungido por la causa común, mientras que por dentro me alegraré. Me he hartado tanto de mis clases, estoy tan cansado y molesto, que me alegraría cualquier cambio, y, por supuesto, no me moriré de hambre»[36]. Sin embargo, el problema más acuciante era su continua escasez de dinero. Chaikovski pertenecía a esa categoría de personas que parecen ser totalmente ineptas para manejar los asuntos económicos.

En esta época, además de hacer frente a sus propios gastos, mantenía no sólo a sus hermanos gemelos, sino también a Nikolái Bochechkarov y a otros viejos conocidos, para lo cual su modesto salario de profesor era claramente insuficiente. En consecuencia, y como medio para mejorar sus economías, Chaikovski se convirtió en crítico musical. Durante cinco años, entre 1871 y 1875, escribió regularmente reseñas de la vida musical moscovita, primero para la revista *Crónica contemporánea*, donde sustituyó a Hermann Laroche, que se había trasladado a San Petersburgo, y más tarde para el *Diario ruso*. Además de ser una fuente adicional de ingresos muy necesaria, esta ocupación tuvo sin duda la ventaja adicional de mantenerle al tanto de los principales acontecimientos musicales de Moscú. Cubriendo cualquier género, desde la ópera italiana hasta los coros populares rusos, Chaikovski argumentaba con igual pasión contra la supremacía de una y los excesos de los otros, en un esfuerzo continuo por educar el gusto musical de sus lectores, especialmente en lo que se refiere a la ópera rusa. Sus artículos, francos y enérgicos, suscitaron a veces reacciones hostiles por parte de los círculos más nacionalistas, que con demasiada frecuencia pasaban de los debates puramente musicales a los ataques personales, que era precisamente lo que más le horrorizaba. El 10 de diciembre de 1875, Chaikovski escribió su

último artículo para el *Diario ruso* y, a partir de entonces, abandonó por completo su actividad como crítico, con una breve excepción en el verano de 1876, cuando aceptó una oferta para informar sobre el primer Festival de Bayreuth.

Mientras tanto, el trabajo en *El oprichnik* seguía avanzando con dificultad. Aunque el propio Chaikovski había completado el libreto, el argumento de la ópera le parecía poco inspirador. Dada la tendencia nacionalista de la época, la temática rusa era prácticamente un requisito para que cualquier ópera tuviera éxito y fuera aceptada por el público, pero para el compositor esto, de momento, resultó ser una imposición. Seducido por la colorida teatralidad del drama de Lazhechnikov, que narra la historia del guardia del zar (*oprichnik*) Andrei y su desdichado amor por la princesa Natalia, con un trasfondo de intrigas políticas en la corte de Iván el Terrible, Chaikovski extrajo del mismo un libreto que intentaba combinar la tradición nacional rusa de Glinka con los métodos y principios románticos de Meyerbeer. Desde el principio de su trabajo, el compositor fue consciente del carácter contradictorio de esta combinación y de la incompatibilidad de todo el proyecto con su propio temperamento creativo. Chaikovski terminó la composición en la primavera de 1872. Tras el fracaso de *El voivoda* en el Bolshoi, había perdido todo deseo de que su nueva ópera se montara en Moscú y decidió enviarla al Teatro Mariinski de San Petersburgo. La producción no fue aprobada hasta finales de diciembre de 1872, y sólo después de que el compositor acudiera personalmente a la ciudad y tocara la ópera para convencer a los responsables del teatro.

El 2 de diciembre de 1871, Alexandra, la hermana de Chaikovski, dio a luz a su segundo hijo, segundo sobrino varón del compositor. Una semana después, Alexandra escribió a su hermano: «Después de muchas angustias y preocupaciones, seguidas de grandes sufrimientos, Dios me dio un hijo, Vladimir; cuando todavía yacía ahí, a mi lado, habiendo apenas hecho su entrada en el mundo <…> me levanté ligeramente para mirarlo y mis primeras palabras fueron: “Se parece a mi hermano Petia: ¡que Dios le conceda convertirse en un hombre como él!”»[37]. En aquel momento, Chaikovski difícilmente podría haber sido consciente de la importancia de este acontecimiento, pues su sobrino Vladimir, conocido como Bob, estaba destinado a convertirse en el centro de su vida emocional durante sus últimos años. El 9 de diciembre respondió a la carta de su hermana: «Con inmensa alegría recibí la noticia de que te ha nacido un hijo, y a mí un augusto sobrino»[38].

Una semana después, tras muchas dudas, cedió a la petición de Shilovski de acompañarle de nuevo en un viaje al extranjero. Tras una breve visita al príncipe Meshcherski en San Petersburgo, ambos partieron hacia Niza, donde Chaikovski pasó tres semanas, hallando «insólitamente extraño verme transportado desde el profundo invierno ruso a un lugar donde no se puede salir más que con una levita, donde se dan naranjas, rosas y lilas, y los árboles están cubiertos de brillantes hojas verdes». Caminaba mucho y se deleitaba en la visión del mar, especialmente por la mañana, cuando se sentaba solo «bajo los rayos del sol ardiente, pero no insoportable»[39].

Durante ese invierno de 1871-1872, Chaikovski abandonó sus tareas creativas y se vio arrastrado al ocioso torbellino social en el que pasaban su tiempo los ricos veraneantes de todos los rincones de Europa. Naturalmente, su estado de

ánimo fue empeorando y la melancolía derivó en una intensa añoranza. Un aspecto peculiar de esta melancolía, que a partir de ese momento le acosaría siempre en sus viajes al extranjero, era que el primer apasionado deseo de salir de Rusia con destino a Europa daba paso muy pronto, a veces incluso al día siguiente de llegar a su destino, a un deseo igualmente apasionado de regresar de inmediato. A mediados de enero, Shilovski le propuso visitar Génova y Venecia, y volver a Rusia pasando por Viena. Su estancia en el sur de Francia, sin embargo, no resultó del todo infructuosa desde el punto de vista creativo: durante la misma, el compositor compuso las *Dos piezas para piano*, op. 10, (una de ellas la popular «Humoresque»), que dedicó a Shilovski.

El 5 de febrero se estrenó en San Petersburgo, en un concierto de la Sociedad Musical Rusa, la versión revisada de la obertura fantástica *Romeo y Julieta*. Incluso César Cui, acérrimo opositor a la música de Chaikovski, se vio obligado a admitir la excelencia de la obertura, describiéndola como «una obra extraordinariamente brillante» y subrayando que su principal mérito residía en los «magníficos temas»[40]. Esa misma primavera, Chaikovski completó, además de *El oprichnik*, una cantata para la inauguración de la Exposición Politécnica de Moscú, por la que recibió la suculenta suma de setecientos cincuenta rublos. La obra fue interpretada el 31 de mayo en un concierto al aire libre en el puente Troitski. Las clases en el conservatorio ya habían terminado y ese mismo día Chaikovski partió de Moscú hacia Kamenka; desde allí se dirigió a Kiev, donde se reunió con Modest, y finalmente a la finca de Nikolái Kondratiev en Nizi. Después de pasar allí diez animados días, acudió a Usovo invitado por Shilovski, para una estancia que esperaba que fuera productiva. En el camino se vio envuelto en un curioso incidente. En una de las postas, con objeto de ser atendido con más rapidez por el inspector de la estación, dijo ser el Caballero Real de Cámara del príncipe Volkonski. Sorprendentemente, la argucia funcionó y, con los primeros caballos disponibles, le permitieron seguir su camino. Sin embargo, en la siguiente posta descubrió con horror que había olvidado su cartera con quinientos rublos y todos sus documentos en la parada anterior. Maldiciéndose a sí mismo por su impostura, que ahora podría ser fácilmente descubierta, consiguió, no obstante, con mucha fortuna, recuperar la cartera sin consecuencias desagradables[41]. En Usovo, el compositor continuó trabajando en su *Segunda sinfonía*, que había comenzado durante su estancia en Kamenka con la familia de su hermana. Absorbido por la nueva composición, siguió trabajando en ella después de haber regresado a Moscú el 15 de agosto, y a principios de noviembre el primer borrador estaba completo. Ese otoño, Chaikovski se trasladó a otro apartamento llevando consigo a sus dos sirvientes y a un perro llamado Bishka que había recogido en una calle de Moscú. Desde ahí escribió a Klimenko, describiendo su anodina rutina moscovita; la carta concluye así: «En general, la depresión nos consume, y esto se explica por el hecho de que nos hacemos mayores, pues no puedo ocultarte que cada momento que pasa nos acerca a la tumba. En cuanto a mí personalmente, a decir verdad, sólo tengo un interés en la vida: mi éxito como compositor»[42]. Estas últimas palabras están avaladas por el hecho de que, a pesar de sus continuos desplazamientos durante el verano, había conseguido prácticamente completar el trabajo de su *Sinfonía n.º 2 en Do menor*, op. 17, que Nikolái Kashkin llamaría *Pequeña Rusia*. Como le ocurría con

frecuencia inmediatamente después de terminar una nueva composición (aunque luego podía decepcionarse hasta el punto de destruirla) Chaikovski se sintió muy satisfecho con ella. A principios de noviembre escribió a Modest: «Creo que es mi mejor obra en cuanto a perfección formal, cualidad en la que no he brillado hasta ahora»[43]. En esta sinfonía, más que en ninguna otra de sus composiciones sinfónicas, se hace sentir la influencia del folclore musical ruso. De hecho, está compuesta casi en su totalidad por variaciones sobre temas y melodías de canciones populares, sobre todo en el Finale, que está basado en la canción ucraniana «La grulla». El propio Chaikovski llamó a su sinfonía «La grulla». No es casualidad, pues, que la obra gozara del favor del nacionalista Grupo de los Cinco.

Durante una estancia en diciembre en San Petersburgo, adonde había acudido para negociar la producción de *El oprichnik*, Chaikovski asistió a una fiesta en casa de Rimski-Korsakov en la cual se le pidió que interpretara algo de su nueva sinfonía. Cuando terminó de tocar el Finale, «la congregación entera de invitados casi me trituró con sus muestras de entusiasmo», diría más tarde a Modest[44]. El 27 de diciembre, al día siguiente de esta fiesta, regresó a Moscú, esperando con ansiedad la primera interpretación pública de su sinfonía, que estaba prevista para el 11 de enero de 1873. Sin embargo, el concierto fue aplazado por la muerte de la gran duquesa Elena Pavlovna, patrona de la Sociedad Musical Rusa, y no se estrenó hasta el día 26. Entre el público se encontraba Hermann Laroche, que había hecho el viaje desde San Petersburgo expresamente para el concierto. En su crítica de la sinfonía en el *Registro de Moscú* del 1 de febrero, escribió: «Hacía mucho tiempo que no escuchaba una obra con un desarrollo temático tan potente y con contrastes tan bien motivados y artísticamente pensados»[45]. La Sociedad Musical decidió reprogramar la sinfonía y concedió al autor unos honorarios de trescientos rublos de plata. Fue entonces cuando escribió (con fingido tono autoirónico) en la carta a Modest del 5 de febrero de 1873 las famosas frases, a menudo citadas: «Se acerca el momento en que Kolia, Tolia, Ippolit y Modia ya no serán los Chaikovski, sino simplemente los hermanos *de Chaikovski*. No ocultaré que este es el objetivo que persiguen todos mis esfuerzos. Que mi propia grandeza convierta en polvo todo lo que me rodea, ¿no es este el placer supremo? De modo que, temblad, porque pronto mi fama os aplastará»[46].

En marzo de 1873, Chaikovski compuso a toda prisa la música incidental para la obra de Alexander Ostrovski *La doncella de nieve*, basada en el entrañable cuento ruso de una figura femenina tallada en nieve que cobra vida y luego se derrite bajo el sol de primavera. Aunque la obra en sí, estrenada el 11 de mayo, tuvo una mala acogida, la música de Chaikovski fue bien recibida por el público. Con el dinero que recibió por ella, decidió viajar de nuevo al extranjero, deteniéndose primero para visitar a Kondratiev en Nizi y a la familia de su hermana en Kamenka. Durante estas visitas cogió un fuerte resfriado, que requirió un periodo de convalecencia, motivo por el cual tuvo que retrasar su viaje a Europa hasta finales de junio. El 1 de julio estaba en Dresde, donde encontró a Piotr Jurgenson, que estaba pasando el verano en Alemania. Juntos hicieron una excursión a las montañas cercanas, vieron una producción de la ópera de Mozart *La flauta mágica* y visitaron la famosa pinacoteca de Dresde.

Luego partieron hacia Suiza, visitando Zúrich, Lucerna, Berna y Ginebra. A continuación, el compositor prosiguió en solitario su viaje, deteniéndose brevemente en la pequeña ciudad de Vevey a petición de su hermana para informarse sobre los hoteles de la zona, donde sus hijas mayores, Tatiana y Vera, pudieran alojarse más adelante ese verano. El 13/25 de julio escribió en su diario: «En medio de estas majestuosas vistas e impresiones turísticas, añoro Rusia con toda mi alma, y mi corazón desfallece cuando pienso en sus valles, prados y arboledas. Oh, querida patria, eres cien veces más hermosa y agradable que estas bellas pero monstruosas montañas, que después de todo no son más que convulsiones petrificadas de la naturaleza. En casa, tú [la naturaleza] eres tan serenamente hermosa. Sin embargo, la hierba siempre es más verde en el otro lado»[47]. Chaikovski se reunió entonces con Jurgenson y, desde Suiza, los dos amigos se dirigieron a Italia, con la ambiciosa intención de recorrer todo el país. Sin embargo, ya el calor con que los recibió Milán era demasiado intenso, y el compositor regresó poco después al norte y se dirigió a París, que, en su opinión, era «buena en cualquier estación». Desde allí le escribió a su padre el 23 de julio/4 de agosto de 1873: «No hay manera de describir lo cómoda y agradable que puede ser la vida en París y lo placentero que puede ser el tiempo de alguien que se propone divertirse aquí»[48].

Sus cartas dejan entrever que fue uno de los viajes más agradables de Chaikovski a Europa y que le ayudó a crear el ambiente necesario para embarcarse en un nuevo proyecto. Unos meses antes de abandonar Rusia, conoció al crítico musical Vladimir Stasov, quien le sugirió una serie de temas como posibles fuentes para futuras obras sinfónicas. En la correspondencia que siguió, Stasov convenció al compositor de que eligiera *La tempestad* de Shakespeare[49]. En consecuencia, mientras pasaba, a su regreso a Rusia a principios de agosto, dos «dichosas» semanas solo en Usovo, se sumergió en el trabajo de lo que se convertiría en la fantasía musical *La tempestad*, op. 18. Cinco años más tarde, Chaikovski recordaría esta época con elocuencia en una carta a la señora von Meck del 22 de abril de 1878: «Me encontraba en un estado de ánimo exaltado y dichoso, vagando solo por los bosques durante el día y por la inconmensurable estepa al caer la tarde, y sentado por la noche junto a una *ventana abierta* escuchando el solemne silencio de aquel remoto lugar, roto de vez en cuando por sonidos que no podía nombrar. Durante esas dos semanas, sin ningún esfuerzo, como movido por alguna fuerza sobrenatural, completé el borrador de *La tempestad*»[50].

A principios de octubre cayó enfermo y no dio clases, aunque, mientras, consiguió componer las *Seis piezas*, op. 19, para piano, de las cuales dedicó la primera («Rêverie du soir») a Kondratiev y la última («Thème original et variations») a Laroche. También completó la partitura de *La tempestad* y escribió las *Seis piezas sobre un único tema*, op. 21, para piano, encargadas por su editor de San Petersburgo, Bessel. A mediados de noviembre, el compositor volvió a cambiar de apartamento, describiendo el nuevo como «acogedor, aunque no muy espacioso».

La tempestad se estrenó en Moscú el 7 de diciembre en un concierto de la Sociedad Musical dirigido por Nikolái Rubinstein, cuya interpretación dejó satisfechos tanto al compositor como a los músicos. La fantasía sinfónica obtuvo

un éxito estimable, aunque no rotundo, y Chaikovski recibió de la Sociedad unos honorarios de doscientos rublos por la obra. Un año más tarde, la pieza se interpretó en San Petersburgo, donde cosechó un nuevo éxito, obteniendo grandes elogios de varios miembros del Grupo de los Cinco. «¡¡¡Qué delicia tu *Tempestad*!!! ¡Qué pieza tan incomparable!», escribió Stasov con entusiasmo al compositor[51].

Al mismo tiempo, en San Petersburgo se preparaba la puesta en escena de *El oprichnik*. A finales de enero de 1874, viajó a la capital para discutir con el director de orquesta Eduard Nápravník, que había introducido algunos cambios y recortes en la partitura (como le permitía el reglamento), lo cual no agradó demasiado a Chaikovski. A pesar de la reputación de pedantería y frialdad de Nápravník, el compositor acabaría entablando una gratificante y duradera amistad con él y, cinco años más tarde, le dedicaría su ópera *La doncella de Orleans*. A lo largo de diciembre de 1873 y la mayor parte de enero de 1874, su principal preocupación fue una nueva pieza, el *Cuarteto de cuerda n.º 2 en Fa mayor*, op. 22. Terminado el 18 de enero, se escuchó por vez primera a principios de febrero de 1874 en el apartamento de Nikolái Rubinstein. También estaba presente, y por desgracia, el hermano de Rubinstein, Anton. Kashkin recuerda: «Durante todo el tiempo que duró la música, Anton Grigorievich permaneció con aire sombrío e insatisfecho, y, en cuanto terminó, dijo, con su habitual e implacable franqueza, que el estilo de la pieza no era en absoluto camerístico, que no entendía para nada la composición, etc. Todos los demás oyentes estaban, por el contrario, en éxtasis»[52]. No es de extrañar que Chaikovski se sintiera muy ofendido por aquellas duras palabras. A partir de ese momento, empezó a albergar una singular antipatía hacia Anton Rubinstein que no haría sino crecer con los años. Sin embargo, a pesar de su incipiente rencor, Chaikovski tuvo la generosidad suficiente para elogiar en la prensa un recital de Anton Rubinstein al que había asistido el 5 de marzo. «Rubinstein tocó mucho, mucho tiempo y tan bien como sólo puede hacerlo un virtuoso que posee tanto el talento del genio como la inimitable maestría que concede una larga experiencia», escribió en la reseña publicada en el *Registro ruso*[53].

Los ensayos de *El oprichnik* llevaron a Chaikovski de vuelta a San Petersburgo a finales de marzo, y para el estreno, el 12 de abril, todo el profesorado del Conservatorio de Moscú, encabezado por Nikolái Rubinstein, llegó a la capital. La representación, según Bessel, fue un «verdadero triunfo para Chaikovski»[54], y en una cena de celebración posterior se le concedió un premio para jóvenes compositores, dotado con trescientos rublos, por esta nueva ópera. También recibió otros setecientos rublos de Bessel, de acuerdo con el contrato que habían establecido. Chaikovski permaneció un día más en San Petersburgo y el 14 partió hacia Italia, donde tenía previsto asistir en Milán al estreno de *Una vida por el zar*, de Glinka, en calidad de crítico musical del *Registro ruso*. Partiendo de su patria con la impresión de que su ópera había sido un éxito indudable, atestiguado por el ambiente festivo del estreno y las críticas positivas que había recibido hasta el momento, poco tiempo después se enteraría de la durísima crítica de César Cui, que atacó implacablemente la música de *El oprichnik* por «su falta de ideas; no hay en ella un solo pasaje sobresaliente ni una sola inspiración feliz»[55]. Es curioso que –como había sucedido antes y volvería a suceder–, con

el tiempo, el compositor, en un estado de ánimo más sobrio, también llegó a hacerse eco de las opiniones de sus críticos hostiles. Desde Florencia, apenas dos semanas después de su partida, escribió a su prima Anna Merkling en una carta del 25 de abril/7 de mayo de 1874: «Debo admitir que mi ópera, a decir verdad, es una composición terriblemente floja; estoy muy insatisfecho con ella, y las llamadas a saludar y los aplausos de la primera representación no pueden engañarme en lo más mínimo»[56].

Al enterarse de que los italianos estaban introduciendo varios cambios en la ópera de Glinka para hacerla más apta para el gusto del público local y que, por este motivo, la producción iba a retrasarse hasta mediados de mayo, Chaikovski decidió no acudir a Milán, sino simplemente disfrutar de Italia. El 17/29 de abril llegó a Venecia, donde en el pasado sólo se había detenido brevemente una vez. Su primera impresión de aquella ciudad de fábula fue ambivalente, como le comunicó a Modest el mismo día de su llegada: «Si me obligaran a permanecer en Venecia durante una semana entera, creo que me ahorcaría de desesperación al quinto día. Todo se concentra en la plaza de San Marcos. Más allá de este lugar, vayas donde vayas, no ves más que un laberinto de apestosas callejuelas que no conducen a ninguna parte, y hasta que no te sientas en alguna góndola y ordenas que te lleven de un lado a otro, no te puedes hacer una idea de dónde estás. Flotar por el Gran Canal no está mal, ya que hay palacios, palacios y más palacios, todos de mármol y cada uno mejor que el anterior, aunque al mismo tiempo cada uno está más sucio y descuidado que el anterior. <…> Pero el Palacio Ducal es el colmo de la belleza, con su aura romántica del Consejo de los Diez, la Inquisición, las torturas, las *oubliettes* y otras delicias por el estilo. Aun así, lo recorrí a fondo una vez más y, para tranquilizar mi conciencia, visité otras dos o tres iglesias con todo un mar de cuadros de Tiziano y Tintoretto, estatuas de Canova y todo tipo de joyas estéticas. Pero, repito, la ciudad es sombría, como si estuviera desierta. No sólo no hay caballos, sino que ni siquiera he visto un solo perro»[57].

Al día siguiente dejó Venecia en dirección a Roma, donde se dedicó a visitar los principales monumentos de la ciudad antigua y a pasear por la Via del Corso. A continuación, permaneció seis días en Nápoles y comenzó a sentir nostalgia, aunque esto no le impidió explorar todos los lugares de interés de la ciudad y sus alrededores. A juzgar por sus cartas, pasear por Pompeya entre ruinas de edificios que habían sido sepultados por el volcán fue una experiencia conmovedora. El 27 de abril/9 de mayo pasó un día en Florencia, ciudad que disfrutó, para enseguida regresar a Moscú, aunque sólo el tiempo suficiente para ayudar a dirigir los exámenes en el conservatorio antes de partir a la finca de Kondratiev en Nizi el 1 de junio.

La decepción que le había causado *El oprichnik* no había enfriado en absoluto el deseo de Chaikovski de escribir óperas y una vez más eligió, casi con obstinación y tal vez bajo la influencia de sus amigos de Moscú, un tema marcadamente ruso. El libreto de su nueva obra lírica, basada en la fantasía cómica *Nochebuena* de Nikolái Gógol, fue escrito por el notable poeta Yakov Polonski. De hecho, este libreto fue objeto de un concurso convocado por la Sociedad Musical Rusa. Durante su estancia de unas seis semanas en Nizi, Chaikovski encontró esta vez condiciones favorables para la composición. Trabajaba todos los días desde el

mediodía hasta las tres y, en el tiempo restante, nadaba, jugaba a las cartas o pasaba el tiempo con su anfitrión, según le apetecía. Esta vez le acompañaba su joven sirviente Aliosha, que ya era, en opinión de su amo, «la criatura más adorable y solícita»[58].

El 16 de julio abandonó Nizi para visitar a Shilovski en Usovo, donde llegó el 21 de agosto con el propósito de completar la partitura de su nueva ópera, que había titulado *Vakula el herrero*. Feliz por haber terminado la obra mucho antes de la fecha límite fijada por los directores de la Sociedad Musical, envió de inmediato la partitura, presentándola anónimamente, como era preceptivo, con el lema *Ars longa vita brevis est* en lugar de su nombre. Ganar el concurso le aseguraría la producción de la ópera en el Teatro Mariinski de San Petersburgo, algo que Chaikovski codiciaba más que el premio económico, «aunque el dinero tampoco es desdeñable»[59]. Sólo varias semanas después descubrió, para su consternación, que la fecha límite para el concurso no era enero de 1875, como creía, sino el mes de agosto siguiente. Tendría, pues, que esperar más de un año antes de que se anunciara el resultado del concurso. «Todos mis pensamientos se centran ahora en mi amado retoño, el querido *Vakula*», escribió el compositor a Anatoli el 12 de mayo de 1875. «¡No te imaginas cuánto lo amo! Creo que me volveré loco si no tengo éxito con él»[60].

De regreso a Moscú a finales de agosto de 1874, Chaikovski volvió a cambiar de alojamiento, aunque esta vez simplemente se trasladó a otro apartamento en la misma calle. El anterior le parecía demasiado pequeño e incómodo para componer y convivir con dos sirvientes.

En septiembre recibió la visita de Apujtin, que cada vez estaba más gordo, pero durante la mayor parte del otoño estuvo ocupado con sus labores lectivas. Además de impartir clases y dar los últimos retoques a su nueva ópera, encontró tiempo para estudiar detenidamente las partituras de *Boris Godunov*, de Musorgski, y *El demonio*, de Anton Rubinstein. La primera le disgustó enormemente, calificándola de «vulgar y vil parodia musical», mientras que, por el contrario, en la segunda halló varias «cosas encantadoras», aunque también encontró en ella diversos aspectos que merecieron su desaprobación. Es significativo que, de ambas, sólo la ópera de Musorgski resistiera la prueba del tiempo.

Mientras tanto, su *Cuarteto n.º 2* se estrenó en San Petersburgo el 24 de octubre, seguido por el estreno de *La tempestad* el 16 de noviembre. Los dos se saldaron con éxitos rotundos e incluso Cui tuvo que reconocer los méritos de ambas obras. Sin embargo, a Laroche no le gustó *La tempestad* y en su crítica acusó a su autor de imitar a Schumann, Glinka y Berlioz, lo que molestó mucho a Chaikovski: «Qué afición tiene a decir que imito a otros», escribió a Modest el 26 de noviembre de 1874. «Como si lo único que fuera capaz de hacer fuese recopilar lo que encuentro por ahí. No me siento ofendido... Me lo esperaba... Pero me desagrada leer esta impresión general de que saqueo materiales de otros compositores y carezco de ideas propias»[61]. Sin embargo, una vez más acabaría cambiando de opinión sobre los méritos de esta obra; tras escuchar una interpretación de *La tempestad* en un concierto en París cinco años después, experimentó una «intensa decepción» consigo mismo: «Me atormenta la idea de que *La tempestad*, una obra que me parecía brillante, sea en el fondo tan floja»,

escribió a Modest el 26 de febrero/10 de marzo de 1879[62].

El bajo estado de ánimo en el que le había sumido el artículo de Laroche se reflejó en las primeras etapas de su proyecto de escribir un concierto para piano. La idea le vino a la mente en el otoño de 1874 y esperaba que, una vez compuesto, fuera estrenado por Nikolái Rubinstein en uno de sus conciertos como solista al año siguiente. En una carta a Modest del 29 de octubre de 1874, Chaikovski mencionaba que tenía la intención de «empezar un concierto para piano, pero por alguna razón no acaba de funcionar»[63]. Sin embargo, once días más tarde informó a Bessel de que estaba «empezando a pensar en una nueva composición a gran escala» y que esta se había apoderado de todos sus pensamientos[64]. Las exigencias específicas de este género eran nuevas para él y no le resultaban fáciles, pero a finales de noviembre se hallaba totalmente «inmerso en la composición <…> del concierto», aunque «las cosas avanzan muy lentamente y con dificultad», según confesó a Anatoli. En la misma carta añadía: «Estoy teniendo que forzar mucho mi mente para sacar adelante pasajes para el piano solista. Como resultado de ello, mis nervios están a flor de piel»[65]. El *Concierto para piano n.º 1 en Si bemol menor*, op. 21, fue completado el 21 de diciembre.

El 24 de diciembre de 1874, Chaikovski interpretó su nueva obra ante Rubinstein y Nikolái Hubert. La reacción de sus colegas del conservatorio fue tan inesperada que al joven compositor le costó mucho tiempo recuperarse del impacto. Tres años más tarde describió con detalle lo que había sucedido en aquel desdichado día en una larga carta a la señora von Meck del 21 de enero/2 de febrero de 1878, de la que bastan unas pocas citas para mostrar su sentimiento de desesperación en aquel momento: «Toqué el primer movimiento completo.

¡Ni una sola palabra, ni un solo comentario! No sé si podéis imaginar lo insoportable y ridículo que puede ser el hecho de ofrecer a un amigo un plato que uno mismo ha cocinado y que ese amigo coma y no diga nada. <…> Luego, de los labios de N[ikolai] G[rigorievich] comenzó a fluir un torrente de oratoria, sosegada al principio, pero que fue adquiriendo gradualmente el tono de un Júpiter Tonante. Resultó que mi concierto no era bueno en absoluto, que era imposible de tocar, que la mayoría de los pasajes eran trillados, torpes y tan desmañados que ni siquiera había manera de corregirlos, que como composición era mala, vulgar, que había robado esto de aquí y aquello de allá, que apenas había dos o tres páginas que podían salvarse, mientras que el resto tenía que ser desechado o rehecho por completo <… >. En resumen, un desconocido que se hubiera encontrado en aquella habitación me habría tomado por un demente, un músico de tercera, obtuso y sin talento, que había acudido a este famoso músico para molestarle con sus sandeces <…>. Hubert trató de justificar el juicio de N[ikolai] Gr[igorievich] y, sin discutirlo lo más mínimo, se limitó a tratar de suavizar lo que Su Excelencia había expresado de forma tal vez demasiado brusca. No sólo quedé perplejo, sino que me sentí profundamente ofendido por toda esta escena. Ya no soy un niño que somete a examen sus habilidades en la composición, y no necesito lecciones de nadie, especialmente las que se expresan de forma tan hiriente y desfavorable. Necesito, y siempre necesitaré, observaciones amistosas, pero aquí no había nada remotamente parecido a una observación amistosa. Era una condena total, sin paliativos, expresada en tales

términos y de tal forma que me hirió en lo más profundo»[66].

El rechazo de Rubinstein al *Concierto n.º 1 para piano* sumió a Chaikovski en una prolongada crisis psicológica, ampliamente reflejada en sus cartas a los gemelos. Es evidente, en todo caso, que en este momento la causa principal de su melancolía y su «misantropía» no estaba relacionada con sentimientos de frustración por sus gustos sexuales poco ortodoxos, como han intentado argumentar algunos biógrafos. Esta depresión duró hasta la primavera, y hasta el 12 de marzo Chaikovski, en una carta a Modest, no se sintió capaz de reconocer que en realidad había exagerado. En efecto, su hipocondría «<…> ciertamente me atormentó en el transcurso de este invierno, pero no ha afectado en lo más mínimo a mi salud, que está en perfecto estado», escribió. «Ahora, con la llegada de la primavera, es cosa pasada»[67]. Adherido con cierto retraso al Romanticismo ruso, Chaikovski utilizaba a menudo imágenes mórbidas en un sentido estrictamente figurado para connotar el bajo estado de ánimo y los sentimientos de depresión.

1N. D. Kashkin, «P. I. Chaikovskii i ego zhizneopisanie», *Moskovskie vedomosti,* 11 de junio de 1902.

2Larosh, *Sobranie muzykal-no-kriticheskikh statei,* cit., 2/2, pp. 14-15

3*TQM,* pp. 125-127

4La palabra *oprichnik* designa a los miembros de la fuerza especial de 6000 hombres creada por Iván el Terrible para servir tanto de guardia personal como de policía política secreta implicada en las represiones y ejecuciones masivas.

5*PSSL*, 5, p. 214.

6*Ibid.,* p. 168.

7*Ibid.,* p. 212.

8*Ibid.,* pp. 219-220.

9*Ibid.,* p. 226.

10*Ibid.,* pp. 231-232.

11*Dni i gody P. I. Chaikovskogo,* cit., p. 75.

12N. D. Kashkin, «Iz vospominanii o P. I. Chaikovskom», en *Proshloe russkoi muzyki: Materialy i issledovaniia,* vol. 1, *P. I. Chaikovskii,* Petrogrado, 1920, pp. 104-105.

13*Ibid.,* p. 105.

14*PSSL,* 5, p. 353.

15Cf. *PM,* 2, p. 634.

16*PR*, p. 327; *PSSL*, 6, p. 285 (abreviado).

17*TQM*, pp. 132-133.

18*PR*, 254; *PSSL*, 6, p. 69 (abreviado).

19Más sobre Bochechkarov en *TQM*, pp. 141-142.

20*ZC,* 1, p. 356.

21Sobre los conocidos de Chaikovski en los círculos clandestinos homosexuales, como Bibikov, Burnashev, Bulatov, Benediktov, Donaurov y otros, véase *TQM*, pp. 146-150.

22*Ibid*., p. 401 (abreviado); *CA,* 1, p. 132; texto inglés completo en *UT,* pp. 85-86.

23*ZC*, 1, pp. 356, 359

24*PSSL*, 5, p. 133.

25Más información sobre la relación con Klimenko, incluido el travestismo verbal, en *TQM,* pp. 138-140.

26Chaikovski termina una carta a Anatoli fechada el 2 de diciembre de 1871 con estas palabras: «Debo decirte sobre todo lo triste y desconcertado que estoy por tu enfermedad. En cuanto a tu chancro, no me sorprende en absoluto, porque ¿quién no lo ha tenido? (¡Sólo hay que pensar en el chancro que me provocó Gulda en Fürst, en Petersburgo!) Así que, de todos modos, no hay nada más inocente que esta insignia de honor que está al alcance de todos» (*CA,* 1, p. 122). Una posible explicación es que, mientras estaba en los cursos superiores de la escuela, Chaikovski pudo haber sufrido, como muchos de sus compañeros, una especie de iniciación heterosexual en un burdel que terminó con una desagradable enfermedad venérea. Esto podría haber contribuido a su posterior rechazo de las relaciones con mujeres. Otra posibilidad es que inventase este episodio con una prostituta para aumentar su prestigio ante sus hermanos adolescentes (especialmente Anatoli) y parecer un hombre de verdad. Esta última posibilidad parece la más probable.

27Para más detalles, véase *TQM*, pp. 74-79.

28*DC*, p. 46.

29*ZC*, 1, p. 353.

30*Ibid*., p. 354.

31*Ibid*., p. 354.

32*Ibid*., p. 78.

33*Ibid*., p. 258.

34*Ibid*., p. 399.

35*PSSL,* 5, pp. 335-336.

36*Ibid.,* p. 265.

37Citado en Iu. L. Davidov, *Zapiski o P.I. Chaikovskom,* cit., p. 28.

38*PSSL*, 5, p. 266.

39*Ibid.,* p. 217.

40*Sankt-Peterburgskie Vedomosti,* 9 de febrero de 1872.

41*PSSL,* 5, pp. 283-284.

42*Ibid.,* p. 289.

43*Ibid.,* p. 287.

44*Ibid.,* p. 303.

45*Moskovskie vedomosti,* 1 de febrero de 1873.

46*PSSL*, 5, p. 303.

47*DC,* p. 7.

48*PSSL*, 5, p. 326.

49*Ibid.,* p. 299.

50*Ibid*., 7, p. 232.

51*Muzykal'noe nasledie Chaikovskogo: Iz istorii ego proizvedenii,* Moscú, 1958, p. 285.

52Kashkin, *Vospominaniia o P. I. Chaikovskom,* cit., p. 98.

53*Russkie vedomosti,* 13 de marzo de 1874.

54V. V. Bessel', «Moi vospominaniia o P. I. Chaikovskom», *Ezhegodnik Imperatorskikh teatrov, 1896/1897,* San Petersburgo, 1897, ap. 1, 35.

55*Sankt-Peterburgskie vedomosti,* 23 de abril de 1874.

56*PSSL*, 5, p. 353.

57*Ibid.,* pp. 347-348.

58*Ibid.,* p. 359.

59*Ibid.,* p. 403.

60*Ibid.,* p. 403.

61*Ibid.,* p. 381 (abreviado).

62*Ibid.,* 8, p. 138.
63*Ibid.,* 5, p. 372.
64*Ibid.,* p. 376.
65*Ibid.,* p. 379.
66*Ibid.,* 7, pp. 64-65.
67*Ibid.,* 5, p. 398.

10. Tentaciones y melancolía

A partir del año 1875, el deseo de Chaikovski de abandonar Moscú se volvería obsesivo, aflorando continuamente en sus pensamientos hasta el fatídico 1877. La oportunidad de tal ruptura se presentaría inesperadamente dos años después. Mientras tanto, en una fiesta en casa de Rubinstein, el compositor conoció al violinista húngaro Leopold Auer, al que poco después dedicó su *Sérénade mélancolique*, op. 26, terminada en febrero, tras la orquestación del concierto para piano. A mediados de abril había escrito las *Seis Romanzas*, op. 28, y el 4 de mayo se estrenó *El oprichnik* en el Bolshoi de Moscú. Durante los ensayos, Chaikovski «soportó con estoica entereza la sistemática desfiguración de una ópera ya de por sí horrible y malhadada»[1], pero el público acogió la producción con el mismo entusiasmo que lo había hecho el de San Petersburgo el año anterior. En primavera, los exámenes del conservatorio adquirieron un significado especial para él, con la graduación de su alumno favorito y más prometedor, el joven de diecinueve años Serguéi Taneyev.

Hermano menor de Vladimir Taneyev, el áspero cronista de la vida en la Escuela de Jurisprudencia, Serguéi había sido la mayor fuente de apoyo moral para Chaikovski, su profesor en la clase de composición, a lo largo del año académico que ahora terminaba. A principios de ese mismo año, el 17 de enero, el compositor había asistido al primer concierto público del joven músico, una virtuosa interpretación del *Concierto para piano n.º 1* de Brahms. Taneyev había ayudado a su maestro a preparar un arreglo para dos pianos de su propio *Concierto n.º 1* para su publicación por Jurgenson en mayo y también expresó el deseo de interpretar la obra en público, lo que conmovió tanto a Chaikovski que escribió el nombre de Taneyev en la partitura. La estrecha amistad entre maestro y alumno continuaría durante más de veinticinco años. Por consideraciones pragmáticas, y siguiendo el consejo de su colega en el conservatorio, el pianista Karl Klindworth, Chaikovski envió a principios de junio la partitura de su concierto al famoso pianista, compositor y director de orquesta alemán Hans von Bülow, dedicándole la obra por adelantado. Bülow respondió con una carta entusiasta en la que lo describía como «la más perfecta» de todas las obras de Chaikovski que había tenido oportunidad de conocer: «El concierto es original sin caer nunca en lo caprichoso, es noble, poderoso e interesante en sus detalles, sin que la abundancia de estos perjudique la claridad y la unidad de la concepción global; formalmente es maduro y lleno de “estilo”; exhibe una perfecta adecuación entre las intenciones y los resultados <…> En resumen, es una verdadera joya»[2].

Inmediatamente después de los exámenes, el compositor abandonó Moscú y recuperó en gran medida el impulso creativo del verano anterior, sumergiéndose en el trabajo de su *Tercera sinfonía en Re mayor*, op. 29, conocida como *Polaca*, durante tres semanas en Usovo como invitado de Shilovski. A principios de julio terminó el borrador y completó la orquestación de la sinfonía en la finca de Kondratiev en Nizi. Su seguridad técnica había propiciado que también aumentase la velocidad de su trabajo. Sus archivos, que conservan las fechas de inicio y finalización de la composición de cada movimiento de la *Tercera sinfonía*,

atestiguan que, a pesar de sus viajes durante aquel verano, Chaikovski consiguió completar los bocetos de la obra en menos de dos meses. Los días finales de julio y los primeros de agosto los pasó en Verbovka, el pequeño pueblo contiguo a Kamenka, la finca de los Davidov, y a finales de mes volvió a visitar a Shilovski en Usovo. Fue a este último, en cuya finca había pasado tantas horas fructíferas, a quien Chaikovski dedicó la *Tercera sinfonía*, que se estrenó con éxito el 7 de noviembre de 1875 bajo la dirección de Nikolái Rubinstein.

A su regreso en septiembre a Moscú, Chaikovski quedó sorprendido al descubrir que Taneyev no sólo había estado practicando el *Concierto para piano n.º 1*, sino que estaba preparado para tocarlo en público. Sin embargo, el estreno en Rusia corrió a cargo del pianista Gustav Kross, que lo interpretó en presencia del autor en un concierto celebrado en San Petersburgo el 1 de noviembre. Esta ejecución resultó ser un completo fiasco. Como observó Chaikovski en una carta a Hans von Bülow del 19 de noviembre, el concierto «quedó horriblemente desfigurado, en particular gracias al director de orquesta (Nápravník), que hizo todo lo posible por acompañar al solista de tal modo que en lugar de música hubo una atroz cacofonía de principio a fin. El pianista Kross la tocó escrupulosamente, pero de forma sosa, insípida y sin ningún encanto. La obra no tuvo ningún éxito». Luego añadió: «Pero ¡qué me importan los éxitos aquí, cuando sé que gracias a usted acabará abriéndose camino!»[3].

Chaikovski demostró haber acertado en su elección de dedicatario, ya que, por sorprendente que parezca, Bülow se había adelantado a todos sus colegas rusos y había ofrecido el estreno mundial del concierto el 13/25 de octubre de ese año en un concierto en Boston bajo la dirección de Benjamin Johnson Lang, cosechando un rotundo éxito. El 21 de noviembre, Taneyev también hizo justicia a esta obra en un concierto de la Sociedad Musical Rusa en Moscú, bajo la dirección de Rubinstein. El concierto fue muy bien recibido por el público, lo que debió satisfacer enormemente a Chaikovski, a pesar de que todavía estaba resentido por su reciente fracaso en San Petersburgo. Nikolái Rubinstein, que había tratado esta composición con tanto desprecio cuando la conoció, pronto llegaría a apreciar su belleza y profundidad, y a partir de 1878 la tocó regularmente en sus conciertos moscovitas y petersburgueses. La interpretación que ofreció en la Exposición Internacional de París de 1879 causó una verdadera sensación. Unos años más tarde, en una carta a Taneyev del 4 de enero de 1880, Chaikovski se refirió con ironía al rechazo inicial de Rubinstein a su concierto, que había considerado «imposible» de tocar: «lo que era imposible en 1875 devino posible en 1878»[4]. Merece la pena destacar que la originalidad y el carácter innovador de este concierto, que tanta fama adquiriría posteriormente, tampoco fueron apreciados en un principio por la crítica musical rusa. Laroche escribió que «el concierto ocupa un lugar decididamente secundario entre las composiciones de Chaikovski», destacando tan sólo la «radiante, triunfal y espléndida introducción»[5], mientras que Cui lo calificó de obra «escrita con talento, pero bastante ligera» en la que había «muchas cosas agradables» pero «ninguna profundidad ni fuerza»[6].

A finales de noviembre de 1875, la Sociedad Musical recibió en Moscú la visita de Camille Saint-Saëns, que debía presentarse como pianista y director de sus propias obras en varios conciertos. Según Modest, «Saint-Saëns inmediatamente

cautivó a Piotr Ilich y se hicieron muy amigos»[7]. De hecho, congeniaron tanto que Chaikovski intuyó que esta amistad desempeñaría un importante papel en el futuro. Saint-Saëns y Chaikovski compartían numerosos gustos y aversiones, tanto en el ámbito de la música como en el de las demás artes. En particular, ambos compositores eran amantes del ballet y «podían imitar espléndidamente a las bailarinas»[8]. Como sabemos, en su juventud Chaikovski había demostrado una gran habilidad para ejecutar los pasos y las posturas de la danza. Modest nos cuenta, además, que ambos compositores, «queriendo hacer alarde de su arte ante los demás, representaron un breve ballet, *Galatea y Pigmalión,* en el escenario del auditorio del conservatorio»[9], con Nikolái Rubinstein acompañándolos al piano. «El cuarentón Saint-Saëns representó a Galatea e interpretó, con excepcional solvencia, el papel de estatua, mientras que el treintañero Chaikovski asumió el papel de Pigmalión». Al enviar al francés su fotografía el 27 de enero de 1876, Chaikovski no dejó de recordarle esta representación balletística conjunta[10]. No se puede descartar que uno de los factores que contribuyeron a su mutua simpatía fuera su compartida homosexualidad[11]. Las personas con esa orientación sexual suelen reconocerla en el otro a primera vista. En medio de este divertimento con Saint-Saëns llegó la noticia de que *Vakula el herrero* había sido galardonada con el primer premio en el concurso de ópera y que sería representada en el escenario del Mariinski la temporada siguiente. A finales de diciembre de 1875, Chaikovski partió de Rusia hacia Europa para acompañar a su hermano Modest.

Mientras tanto, las vicisitudes de este último iban a sufrir un gran cambio. Decepcionado y cansado de vivir y trabajar en provincias, Modest comenzó a buscar cualquier trabajo que pudiera encontrar en San Petersburgo o en Moscú, y ese otoño meditó acerca de una oferta inusual, que a principios de diciembre decidió finalmente aceptar. Al joven le habían ofrecido la posibilidad de convertirse en tutor del niño de ocho años Nikolái Konradi, el hijo sordomudo de Hermann Konradi, agrónomo y terrateniente que administraba una finca de la difunta gran duquesa Elena Pavlovna en Ucrania, y de su esposa Alina. Chaikovski apoyó sin reservas el deseo de su hermano de aceptar esta oferta. Como condición para llegar a un acuerdo con los padres del niño, Modest debía partir de inmediato a Lyon y pasar un año aprendiendo los más novedosos métodos de enseñanza para sordomudos en la escuela privada del conocido especialista Jacques Hugentobler. Sólo una vez terminada esta formación, los Konradi estarían dispuestos a concluir un acuerdo legal, que, de hecho, no se produjo hasta noviembre de 1877. Cabe destacar que, al mismo tiempo que Modest se planteaba si debía emprender esta actividad como tutor en la casa de los Konradi, el príncipe Meshcherski le ofreciese un puesto como secretario y acompañante en sus viajes. Tras reflexionar sobre el asunto, el joven rechazó la oferta, una decisión que, habida cuenta del difícil carácter de Meshcherski, el compositor aprobó de buen grado. El cambio radical en el estilo de vida de Modest que supuso su decisión de convertirse en tutor del hijo sordomudo de los Konradi resultó ser otro factor importante para forjar el vínculo de confianza mutua entre los dos hermanos que marcaría su relación para el resto de sus vidas. El joven pupilo de Modest, Nikolái –o Kolia, como le llamaban cariñosamente–, ocuparía a partir de entonces un importante lugar en la vida de ambos y, de

hecho, en la de toda la familia Chaikovski. En parte para dar apoyo moral a Modest y ayudarle a superar sus dudas sobre si había tomado la decisión correcta, Chaikovski decidió acompañar a su hermano hasta París. Otra razón era que también quería visitar a su hermana Alexandra en Ginebra, donde residía con sus hijos mientras su marido, Lev, supervisaba la construcción de una nueva y más espaciosa casa para su familia en Kamenka. Modest debía reunirse con su futuro pupilo en Lyon, donde el niño recibía lecciones bajo la supervisión de su institutriz.

Los dos hermanos partieron de San Petersburgo el 20 de diciembre de 1875. Llegaron a Ginebra justo antes del Año Nuevo ruso, donde fueron recibidos en la estación por Lev, que había venido desde Rusia, y sus dos sobrinas Tania y Vera. Después de una semana en Ginebra, los hermanos se trasladaron a París, donde el 20 de enero acudieron a la Opéra-Comique y escucharon por primera vez *Carmen* de Bizet, que les causó una fuerte impresión. Dos años después, Chaikovski escribiría a la señora von Meck sobre sus impresiones respecto a esta ópera: «Esta música no pretende ser profunda, pero es tan encantadora en su sencillez, tan vigorosa, sincera y carente de cualquier artificio, que me la aprendí de principio a fin casi de memoria»[12]. La estancia en París resultó breve y, dos días después, el 22 de enero, llegó el momento de partir, Modest en dirección a Lyon y Chaikovski de vuelta a Rusia. A Chaikovski le resultó muy dolorosa esta separación: «Ayer estuve llorando toda la tarde, y hoy mi corazón sigue resentido al recordarte y mis ojos se llenan de lágrimas <…>. Ahora que me encuentro solo, me he sumido de nuevo en los pensamientos más sombríos»[13]. Incluso admitiendo los arrebatos de histérico sentimentalismo de los que Chaikovski era presa en ocasiones, el tono de estas palabras es sustancialmente distinto al de sus anteriores cartas a Modest, de tono más didáctico o bromista. Es posible que la ausencia de Anatoli, hasta entonces el favorito de Chaikovski, contribuyese a este punto de inflexión en las relaciones entre ambos hermanos. «La separación de una persona a quien se ama sólo es buena en el sentido de que proporciona una excelente oportunidad para medir la fuerza de ese amor», escribió a Modest desde Berlín el 23 de enero de 1876, a lo que sigue un inusual pasaje sobre las creencias religiosas de este último: «Me alegro mucho de que seas una persona religiosa. Teóricamente, no estoy de acuerdo contigo en nada, pero, si mis teorías hubieran mermado tu fe, me habría enfadado contigo. Estoy tan ardorosamente dispuesto a discutir contigo las cuestiones de la fe como ardorosamente deseo que mantengas tus creencias. Una religiosidad como la que se manifiesta en ti da cuenta de la alta calidad del metal del que estás fundido». Y la última frase de esta carta subraya la intimidad espiritual y emocional entre ambos: «No olvides que te quiero *mucho, mucho, mucho*»[14].

El 15 de enero de 1876, Chaikovski llegó a San Petersburgo. Durante su estancia en la capital, cuando no estaba atendiendo compromisos sociales se ocupaba invariablemente de sus obligaciones profesionales, mientras que la mayoría de las noches acudía al teatro. Entre otros espectáculos, presenció las producciones de *Tannhäuser* de Wagner y de la ópera *Rogneda* de Alexander Serov (escrita en 1865 sobre un libreto extraído de las crónicas rusas). También asistió al estreno de *Angelo*, de César Cui, y, aunque la nueva ópera de este último no le gustó en absoluto, pudo comprobar con curiosidad que su autor, que tanto le

criticaba en la prensa, ahora le «colmaba de cumplidos» en persona[15].

Por aquella época, Chaikovski discutió con Mijaíl Azanchevski, director del Conservatorio de San Petersburgo, la posibilidad de ser destinado al extranjero durante dos años para desempeñar algún cometido oficial, lo que le permitiría reunirse con Modest; sin embargo, tal posibilidad no llegaría a materializarse. El estreno en San Petersburgo de la *Tercera sinfonía*, dirigida por Eduard Nápravník, tuvo lugar el 24 de enero, cuatro días después de la *première* del *Cuarteto n.º 2*. Chaikovski se sintió satisfecho con la interpretación, como informó a Modest: «La sinfonía salió muy bien y fue un éxito considerable. El público solicitó mi presencia y aplaudió con fuerza»[16]. La respuesta de la crítica, tanto en el caso de la *Tercera sinfonía* como del *Cuarteto n.º 2*, fue más matizada, aunque mayoritariamente favorable. A Laroche le gustaron ambas obras. «Por la fuerza y el alcance de su contenido, por la versatilidad formal, por la nobleza del estilo <…> y su rara perfección técnica, la sinfonía del señor Chaikovski», escribió, «constituye uno de los acontecimientos musicales más importantes de los últimos diez años, no sólo en nuestro país sino en toda Europa». Y del *Cuarteto n.º 2* escribió que era «tal vez, de todas las obras del compositor, <…> la más distintiva y original»[17]. Cui, a pesar de su afabilidad personal, fue más comedido y, aunque reconoció que la sinfonía «no carecía ciertamente de un gran interés», señaló también que «los tres primeros movimientos son mejores que los otros dos; el interés del cuarto movimiento es meramente sonoro, pues apenas tiene contenido musical, mientras que el quinto, una especie de polonesa, es el más flojo»[18]. Mientras tanto, la revista *Nouvelliste* había empezado a publicar desde principios de año como suplemento musical las piezas para piano tituladas *Las estaciones*, op. 37b, que Chaikovski iba escribiendo en sus ratos libres para complementar sus ingresos. A finales de enero, Hans von Bülow le informó del éxito del *Cuarteto n.º 1* en Boston, donde había tenido «una acogida excepcionalmente favorable»[19]. También recibió una invitación oficial para asistir a la inauguración del Festival de Bayreuth ese mismo mes de agosto, en el que debía estrenarse la tetralogía *Der Ring des Nibelungen* de Richard Wagner. La música de Chaikovski encontraba cada vez más admiradores más allá de las fronteras de Rusia, lo que no podía dejar de halagar su autoestima y estimular su imaginación creativa. Por aquellos días retomó la composición de su *Cuarteto de cuerda n.º 3 en Mi bemol menor*, op. 30, comenzado poco antes en París; completó la partitura el 18 de febrero. Esta nueva obra estaba dedicada a la memoria de Ferdinand Laub, el brillante violinista y colega del compositor en el Conservatorio de Moscú, que había fallecido el año anterior.

En Lyon, Modest ya estaba inmerso en los estudios necesarios para su futuro puesto de instructor de un niño sordomudo. Durante algún tiempo siguieron persiguiéndole algunas dudas y vacilaciones sobre si había hecho bien en aceptar la oferta de los Konradi, pero, cuando por fin se familiarizó con su nuevo entorno, recuperó enseguida tanto el buen humor como la confianza. Durante bastante tiempo, Modest había albergado ambiciones literarias, pero, en esta etapa de su vida, la presencia de Kolia Konradi obstaculizó su realización. Aun así, poco a poco comenzó a escribir, primero algunos relatos, de los cuales uno, *Vania* o *Apuntes de un hombre feliz*, fue publicado en el *Mensajero ruso* en 1887, y más tarde obras de teatro que fueron representadas con mayor o menor éxito.

Chaikovski tenía una buena opinión de las capacidades literarias de su hermano. «Modest posee un incuestionable talento», declaró a Anatoli en una ocasión. «Si a esto se sumara la constancia, la paciencia y la tenacidad en el trabajo de las que yo puedo presumir, hace tiempo que habría escrito varias cosas notables»[20]. Más tarde instó al aspirante a escritor: «Por el amor de Dios, escribe tu historia. Sólo el trabajo, y concretamente el trabajo artístico, puede desviar tus pensamientos de las *misères de la vie humaine*. <…> Escribe, escribe, escribe»[21].

El 2 de marzo de 1876, el *Cuarteto n.º 3* se estrenó en un concierto privado en casa de Nikolái Rubinstein. La nueva obra no suscitó ninguna de las discrepancias ni de las burlas recibidas por el *Concierto para piano n.º 1*, y recibió los elogios de todos los presentes; de hecho, el único en mostrar sentimientos encontrados fue el propio Chaikovski: «La elogian mucho, pero yo no estoy del todo satisfecho <…>», escribió a Modest al día siguiente. «Me parece que he escrito demasiado, que empiezo a repetirme y no soy capaz de inventar nada nuevo. ¿Es posible que mi inspiración se haya agotado y que no pueda avanzar más? Sería muy triste»[22]. A finales de mes, el cuarteto había obtenido tres interpretaciones más: una en el conservatorio, con motivo de una visita del gran duque Konstantin Nikolaevich, y dos en conciertos públicos. «A todo el mundo le gusta mucho», escribió Chaikovski a Modest el 24 de marzo. «Durante el andante (*Andante funebre e doloroso*) mucha gente (según dicen) lloraba. De ser cierto, se trataría de un gran triunfo. Sin embargo», añadió, «aquí [en el Bolshoi] se está reponiendo *El oprichnik* en una producción de lo más infame y, para mí, bochornosa»[23]. Los críticos musicales de Moscú elogiaron sin reservas el nuevo cuarteto de Chaikovski. «Una composición magnífica e inspirada, muy digna tanto del nombre de su autor como del inolvidable Laub [el dedicatario póstumo de la obra]», decía una reseña[24]. El cuarteto se escuchó por primera vez en San Petersburgo ese mismo año, el 19 de octubre, y Cui emitió inmediatamente un veredicto ambiguo: «Temas endebles en el marco de una interesante elaboración: ahí está la esencia de este cuarteto»[25]. Tras su segunda interpretación en San Petersburgo, que tendría lugar cuatro años después, el 30 de octubre de 1880, el mismo crítico emitió un juicio aún más categórico: «Chaikovski se repite. <…> Este cuarteto es como una actriz fea que, sin embargo, consigue atraer las miradas de los espectadores gracias a su diestro maquillaje y su espléndido vestido»[26]. Las opiniones de Cui hace tiempo que han caído en el olvido, mientras que los cuartetos de cuerda de Chaikovski siguen conmoviendo a los oyentes.

En la primavera de 1875, la dirección de los teatros imperiales había encargado a Chaikovski la composición de la música de un ballet que debía titularse *El lago de los cisnes* (*Ozero lebedei*). En una carta a Rimski-Korsakov del 10 de septiembre de ese año, Chaikovski reconocía haber aceptado el proyecto «en parte por el dinero, que necesito, y en parte porque hace tiempo que quiero probar mi mano en este tipo de música»[27]. Durante su estancia en Verbovka en agosto, había esbozado los dos primeros actos, pero a lo largo del otoño tan sólo pudo trabajar en él de forma esporádica, de modo que hasta marzo de 1876 no se puso a trabajar en serio en la instrumentación. El amor del compositor por el ballet, manifiesto desde su temprana juventud, desempeñó sin duda un papel

crucial en su decisión de acometer la composición musical en un género que era bastante nuevo para él. Nikolái Kashkin recordó más tarde cómo Chaikovski «tomó prestadas varias partituras de ballet de la biblioteca del teatro y comenzó a estudiar en detalle este tipo de composición, cuyas características generales ya conocía por sus recurrentes visitas al ballet»[28].

La autoría del libreto de *El lago de los cisnes* ha estado en duda durante mucho tiempo. Kashkin menciona a Vladimir Begichev como supuesto responsable del mismo[29]. En una carta a Hermann Laroche del 9/21 de septiembre de 1894, Modest afirma que Kashkin había obtenido esta información de Piotr Jurgenson, pero que la copia publicada por la dirección del teatro llevaba la inscripción manuscrita «propiedad de Geltser [es decir, Vasili Geltser, bailarín del Ballet Imperial de Moscú]», y añadía: «A juzgar por la estupidez del tema y de los nombres de los personajes, debía ser obra de uno de ellos»[30]. En su biografía del compositor, Modest acreditó a Begichev y Geltser como autores conjuntos del libreto, a pesar de que esta conclusión no estaba respaldada por ninguna evidencia[31].

Los materiales descubiertos hace poco en los archivos musicales del Teatro Bolshoi apoyan plenamente la suposición de Kashkin. También nos aportan el nombre de la bailarina para la que se había concebido el ballet, la *prima ballerina* Lidia Geiten, quien participó en los ensayos pero se retiró a última hora, al considerar que la música de Chaikovski no era para ella[32].

El tema del amor «ilusorio» y no materializado, con su potente y doloroso anhelo de un ideal nunca satisfecho, impregna toda la partitura de *El lago de los cisnes*. En la obertura de *Romeo y Julieta* encontramos un presagio de la música de este ballet, tan sorprendente por la pureza e intensidad de los sentimientos que expresa. Entre tanto, los ensayos de *El lago de los cisnes* ya habían comenzado en Moscú. Chaikovski informó de ellos en una carta a Modest del 24 de marzo: «Todo el mundo en el teatro se muestra entusiasmado con mi música»[33]. Presionado para terminar la orquestación lo antes posible, Chaikovski se retiró a la finca de Konstantin Shilovski en Glebovo el 28 de marzo y regresó a Moscú el 12 de abril con la obra terminada. La fecha escrita por el autor al final del manuscrito dice: «¡¡¡Fin!!! Glebovo, 10 de abril de 1876»[34].

El lago de los cisnes no se estrenó hasta el 20 de febrero de 1877, cuando se representó en el Teatro Bolshoi como función en beneficio de Pelageia Karpakova, quien bailó el personaje de Odette. Teniendo en cuenta que Karpakova no era la primera bailarina de la compañía, resultaba del todo inusual que la primera representación se hiciera en su beneficio en lugar del de la muy talentosa Anna Sobeschanskaya. Esta circunstancia fue el resultado de las intrigas entre bastidores que caracterizaban por entonces al Teatro Bolshoi y que siguen haciéndolo hasta el día de hoy.

«El teatro estaba realmente abarrotado», escribió el crítico de *La gaceta teatral*, «lo que puede explicarse únicamente por el interés del público en escuchar una nueva obra musical de un compositor ruso eminente y bastante popular. Si nos guiamos por el número de llamadas a saludar que el público concedió al compositor, tal vez puede decirse que su ballet fue un éxito. <…> Todo el ballet está orquestado con notable belleza, aunque esto no compensa una cierta monotonía y también pedantería, que delatan la falta de imaginación del

compositor. En las danzas hubo poco movimiento, originalidad e interés»[35]. El crítico del *Registro ruso*, oculto bajo el seudónimo de «Un humilde observador», señaló que «todo aquello que resulta especialmente atractivo en un ballet –bellas danzas, abundancia de escenas y todo tipo de transformaciones– no se encuentra en absoluto en *El lago de los cisnes*. Sólo tiene tres decorados. <…> En la coreografía de las danzas, el Sr. Reisinger ha hecho gala, si no de ese arte que es propio de su profesión específica, sí de una notable habilidad para desarrollar, en lugar de danzas, diversos ejercicios gimnásticos. <…> En cualquier caso, lo mejor de este ballet es y sigue siendo la música del señor Chaikovski»[36]. El periódico *Noticias contemporáneas* criticó duramente el argumento del ballet, lamentando la elección de «un vacío y farragoso cuento de hadas alemán», y señaló que la orquesta «habría necesitado de más ensayos»; no obstante, admitió que, «en general, el ballet se representó con éxito y gustó al público», añadiendo que el autor «fue recompensado con las mayores ovaciones, aunque, con la modestia propia de todas las personas de talento, trató de sustraerse a ellas»[37].

Este fue el ambiente en el que tuvo lugar el estreno de *El lago de los cisnes* en Moscú. El ballet fue un éxito de público y se mantuvo en cartel en el Bolshoi durante casi seis temporadas, sumando treinta y nueve representaciones. No hay razón para suponer que el compositor estuviera insatisfecho con su trabajo, sobre todo porque la crítica, en general, comentó favorablemente la música y sólo atacó a Vaslav Reisinger por su deficiente coreografía. Sin embargo, en tanto que persona verdaderamente creativa, Chaikovski seguía siendo propenso en ocasiones a creer que podría haberlo hecho mejor. Así, por ejemplo, unos meses después del estreno, escribió a Serguéi Taneyev (el 19 de diciembre de 1877): «En Viena escuché el ballet *Sylvia* de Léo Delibes –sí, digo "escuché" porque es el primer ballet en el que la música constituye no sólo el interés principal sino el único. ¡Qué encanto, qué gracia, qué riqueza melódica, rítmica y armónica! Me avergoncé de mí mismo. Si hubiera conocido esta música antes, por supuesto no habría escrito *El lago de los cisnes*»[38]. Sin embargo, este comentario descalificativo hacia su propia obra no era en absoluto un juicio justo, ya que, al igual que el de Delibes, *El lago de los cisnes* se convertiría en un pilar del repertorio de ballet en los teatros de todo el mundo. De hecho, el compositor sabía en el fondo que había creado una obra maestra musical. Tras una representación del segundo acto en Praga el 21 de febrero de 1888 (la primera vez que se representaba fuera de Rusia), escribió en su diario: «*El lago de los cisnes*. *Un minuto de felicidad absoluta*. Pero sólo un minuto»[39].

La enseñanza en el conservatorio seguía chocando con su naturaleza y su temperamento. No le veía mucho sentido a esta labor, ya que la mayoría de sus alumnos se limitaban a manejar, a menudo con gran dificultad, los aspectos formales de la composición musical, pero no penetraban en su esencia. Él animaba únicamente a los que tenían talento, lo que inevitablemente provocaba el resentimiento de los demás. Como recordaba un antiguo alumno, no todos estaban contentos con el hecho de que «dedicara mucho tiempo a algunos alumnos y no prestara ninguna atención a otros»[40]. También es evidente que no podía evitar reaccionar ante el atractivo físico de los adolescentes varones que había entre ellos y destacar entre la multitud de posibles músicos a aquellos que le atraían. Este hecho ha sido debidamente registrado por los memorialistas[41].

Poseemos los interesantes recuerdos del violinista Samuil Litvinov sobre cómo, cuando tenía trece años, recibió la atención especial de Chaikovski, quien no sólo «se deshizo en elogios» hacia su forma de tocar el violín, sino que, en general, aprovechó cualquier oportunidad para dedicarle atención. Litvinov procedía de una familia judía humilde y, cuando sus esforzados padres decidieron sacarlo del conservatorio y prepararlo para una carrera diferente, Chaikovski intervino y se ofreció a sufragar los gastos de la educación musical del chico[42]. Aunque no se sabe nada más de su relación, el compositor escribió en una carta del 24 de marzo de 1876 a Modest que «mi corazón está dividido. Me siento enamorado de dos personas al mismo tiempo: una morena y una rubia, una más encantadora que la otra. La primera sigue siendo la misma judía, mientras que la segunda es una rusa del "Hermitage"»[43]. Es difícil decir con seguridad si en el primer caso era Litvinov a quien tenía en mente, pero en el segundo el objeto de su enamoramiento era casi con toda certeza un camarero del restaurante Hermitage, donde cenaba a menudo con Vladimir Shilovski.

Tras resfriarse durante una cacería en Glebovo, el compositor estuvo enfermo durante toda la primavera de 1876. Siguiendo el consejo de sus médicos, decidió ese verano tomar las aguas en Vichy. Además, a principios de agosto tenía previsto visitar Bayreuth para la inauguración del Festspielhaus, así como Lyon para reunirse con Modest. Sin embargo, antes de viajar a Francia decidió pasar dos semanas en Kamenka, deteniéndose primero en Nizi para una corta y, según admitió, desagradable estancia con Kondratiev[44]. En Kamenka padeció durante unos días otro resfriado, que contrajo nadando en el Dniéper durante una breve estancia en Kiev, y finalmente se puso en camino hacia Viena, donde esperaba encontrarse con su hermana, que regresaba de Suiza con los niños.

La familia Davidov contaba ahora con siete hijos, ya que, además de las cuatro niñas (Tatiana, Vera, Anna y Natalia) y los dos niños (Dmitri y Vladimir, o Bob), Alexandra había dado a luz a un tercer varón, Yuri, pocos meses antes en Suiza. Chaikovski llegó a Viena el 20 de junio/2 de julio y tuvo que esperarles casi una semana. Mientras tanto, Modest aguardaba ansiosamente su llegada a Lyon, donde había recibido del compositor una de esas francas misivas que describen sus aventuras eróticas en el extranjero, a menudo feminizando el objeto de su interés: «Imagínate: ¡he conocido a alguien! Aquí mismo, ¡antes incluso de sacar el billete! Intimamos enseguida (es muy joven, bella y con unas manos dignas del pincel de un gran artista; ¡¡¡oh!!!, ¡¡¡qué dulce fue besar esas maravillosas manos!!!). Pasamos la tarde juntos, concretamente en el circo y luego en el Prater. Ayer pasamos todo el tiempo juntos haciendo una excursión por las afueras de la ciudad. Esta mañana vino a mi encuentro, luego he paseado con ella por las tiendas y la he *equipado* de pies a cabeza; hemos vuelto a pasar la tarde juntos y nos hemos separado hace sólo un momento <…>. Por mi parte no puedo negarme a esta dicha, ya que hasta ahora no ha habido *nada real* (es decir, una noche entera juntos en la cama). Así que me iré de aquí con ella el lunes por la noche; el martes por la mañana estaremos en Múnich, donde pasaremos la jornada y nos quedaremos hasta el día siguiente; en consecuencia, saldré de Múnich el miércoles, directamente a Lyon, donde espero envolverte en mis brazos»[45].

Esta carta arroja algo de luz sobre las aventuras eróticas ocasionales de

Chaikovski en el extranjero, que habían empezado a ser más frecuentes en los últimos años. Cuando informaba a Modest de sus encuentros con muchachos que se prostituían, por regla general jóvenes de baja extracción social, a menudo se refería a ellos en femenino o con nombres de mujer, que, de hecho, a veces correspondían a sus verdaderos apodos. En este caso, tal estratagema estaba motivada por una consideración práctica: la necesidad de tener en cuenta que Modest vivía en la misma casa que Kolia Konradi y que las cartas enviadas a su hermano podían ser leídas, accidental o deliberadamente, por los familiares del niño. A juzgar por la correspondencia, parece que, después de ver a su hermana y a sus sobrinos, Chaikovski pudo liberarse antes de lo que esperaba, y el lunes 28 de junio/10 de julio por la noche ya estaba en Lyon: «Desde el primer momento me sentí cautivado, completamente y para siempre, por Kolia», escribió a Anatoli el 3/15 de julio; «más tarde, Modest y yo fuimos a un café y estuvimos hablando hasta medianoche <…>. Mi amor por Kolia, basado, en primer lugar, en su dulce carácter y en su maravillosa inteligencia, y, en segundo lugar, en la profunda compasión que me inspira, crecía en progresión geométrica con cada minuto que pasaba, y hoy se ha convertido para mí en una de las criaturas más queridas del mundo»[46].

El compositor había sentido desde siempre una especial devoción por los niños. Esta circunstancia reflejaba, sobre todo, el sentimentalismo propio de toda la familia Chaikovski, así como su propio apego, intenso y poco convencional, a sus hermanos gemelos tras la muerte de su madre, apego que conllevaba una necesidad de manifestación emocional constante, descrita como «impronta» en psicología, que más tarde se extendería también a sus sobrinos. Es posible que también reflejara la necesidad emocional de Chaikovski de poder expresar sentimientos paternales[47]. Nunca dejó de alabar las extraordinarias dotes pedagógicas de su hermano. «En cuanto a Modest, me asombra la inteligencia, el tacto, la conciencia y la habilidad que pone en lo que está haciendo», escribió a Anatoli el 3/15 de julio de 1876. «Siempre he querido mucho a Modest, pero ahora también le respeto profundamente. El afecto que une a maestro y alumno es extraordinariamente conmovedor, y en el transcurso de estos tres días ha habido muchos momentos que me han hecho llorar de emoción»[48]. Un panegírico aún más elocuente del talento de su hermano como pedagogo, así como una nueva valoración de su carácter, los hallamos en la carta de Chaikovski a la señora von Meck del 5/17 de marzo de 1878. Este pasaje revela el alcance del cambio positivo que se había producido en su apreciación acerca de su hermano: «Tengo razones, además, para afirmar concluyentemente que es *muy* inteligente. No es muy sociable y tiende, como usted y como yo, a ocultarse del mundo. Su naturaleza es artística. Nunca pudo adaptarse a la función pública y la descuidó hasta tal punto que llegué a preocuparme mucho. Me pareció entonces que Modest era uno de esos numerosos exponentes del tipo de hombre *infructuoso* en el que dormitan fuerzas incapaces de encontrar el modo de manifestarse. Sin embargo, se topó por casualidad con la pedagogía y fue entonces cuando salieron a la luz todas sus maravillosas cualidades. ¡Amiga mía! No hay más que comparar al Kolia que conocí hace dos años, cuando acababa de ponerse bajo la tutela de mi hermano, y al de ahora. ¡Lo que Modest ha conseguido con este muchacho es asombroso! ¡Y los esfuerzos que le ha costado! Cuánta inteligencia, paciencia,

tenacidad, tacto y amor han sido necesarios para llevar a este muchacho, rico en dones por naturaleza, es cierto, pero sordomudo y que ha crecido en un entorno muy desfavorable, a la condición en la que se encuentra ahora. Es una verdadera hazaña ante la que me inclino»[49].

Desde el principio todo había ido bien. Kolia se había hecho rápidamente amigo de sus compañeros y había puesto interés en sus estudios, aunque conseguir que permaneciera en un mismo sitio durante un rato prolongado no era tarea fácil. El niño era muy inquieto y su comportamiento resultaba siempre imprevisible. Su educación no se limitaba a las aulas, ya que proseguía durante los paseos con Modest y en casa, cuando jugaba o comía. «Modest es la única persona capaz de satisfacer su extraordinaria curiosidad», escribiría más tarde Chaikovski a la señora von Meck; «todo le interesa, y sus aptitudes son realmente sorprendentes. Como consecuencia de ello, mi hermano acaba enseñándole no sólo en clase sino durante el resto del día, en los paseos, en la mesa, a todas horas»[50].

Tras quedar satisfecho por lo que había visto en Lyon, Chaikovski viajó a Vichy para tomar las aguas. Destestaba, sin embargo, levantarse a las cinco de la mañana, detestaba tomar los baños, detestaba las aglomeraciones por cada vaso de agua mineral y el ocioso bullicio de la ciudad termal, incluso detestaba el paisaje. Lo peor de todo era la soledad que envenenaba cada momento del día. Incapaz de soportar el tratamiento completo, se justificó ante su médico con la historia inventada de que «circunstancias familiares» le impedían permanecer en Vichy más de diez días, y el 12/24 de julio regresó a Lyon. El resto del mes de julio lo pasó en compañía de Modest y Kolia, con quienes viajó en barco de vapor por el Ródano hasta Aviñón y desde allí en tren hasta Montpellier, en el sur de Francia, y la pequeña ciudad de Palavas-les-Flots, a orillas del Mediterráneo, donde era posible bañarse en el mar; allí, sin embargo, y debido al agua local, cayeron enfermos desde el primer día, arruinando su disfrute hasta la partida del compositor.

En Bayreuth se encontró el 31 de julio/13 de agosto con su colega Karl Klindworth, pianista y profesor del Conservatorio de Moscú. Nikolái Rubinstein, Laroche y Cui acudieron desde de Rusia para el evento. Chaikovski conoció personalmente a Franz Liszt y visitó la casa de Wagner, aunque este no se encontraba allí para recibirle. La presencia de sus compatriotas rusos resultó un pobre consuelo, ya que Laroche estaba ebrio de la mañana a la noche y discutía continuamente con Cui. La inauguración del Festival de Bayreuth y la primera representación completa del ciclo del *Anillo* habían atraído a varios miles de visitantes a la pequeña localidad bávara, generando un bullicio que molestó y distrajo mucho a Chaikovski, quien, no obstante, se sintió encantado al comprobar que su nombre era bien conocido en Alemania y que sus obras se interpretaban allí con frecuencia. Esto conllevaba, al mismo tiempo, que sus días en Bayreuth estuviesen ocupados con interminables reuniones y conversaciones profesionales. Chaikovski acudió de nuevo a casa de Wagner, pero, en vísperas de la materialización de sus sueños más audaces, el compositor alemán se negaba a recibir visitas. Al parecer, Chaikovski tan sólo pudo ver a Wagner de lejos, como un testigo más del recibimiento que este ofreció en la estación de tren al emperador Guillermo I.

El ciclo comenzó con *Das Rheingold* el 1/13 de agosto, seguido de *Die Walküre* al día siguiente, y en días sucesivos Chaikovski escuchó también *Siegfried* y *Götterdämmerung*. La tetralogía de Wagner le impresionó ante todo como espectáculo teatral. En cuanto a la música, su primera impresión de *Das Rheingold* fue «la de un increíble caos a través del cual se vislumbran ocasionalmente fugaces detalles extraordinariamente bellos y llamativos»[51]. Desde Viena, una semana más tarde, confesaría con franqueza a Modest: «Cuando sonaron las últimas notas de *Götterdämmerung,* me sentí como si me hubieran liberado de un cautiverio. Puede que el *Anillo* sea una gran obra, pero seguramente nunca ha habido nada más tediosamente largo que estos interminables actos. La aglomeración de las armonías más complejas y refinadas, la ausencia de color de todo aquello que se canta en el escenario, los diálogos interminablemente largos, la oscuridad total del teatro, la falta de interés y de poesía de la historia que se narra... todo ello resulta extremadamente agotador para los nervios. Y esto es precisamente lo que, al parecer, pretende la reforma de Wagner. Antes, la música se esforzaba por deleitar a la gente; ahora se complace en atormentarla y agotarla. No hay duda de que la obra contiene algunos detalles maravillosos, ¡¡¡pero el conjunto es tremendamente aburrido!!!»[52].

Agotado y con el ánimo por los suelos, Chaikovski se marchó de Bayreuth el 6/18 de agosto. Se detuvo un día en la «encantadora» Nuremberg, donde escribió una reseña muy poco entusiasta del Festival, que se publicaría en el *Registro ruso* como cuarto y quinto artículos de su serie de apuntes sobre Bayreuth. Tras admitir que el ciclo del *Anillo* le había producido «una impresión arrolladora, no tanto en virtud de sus bellezas musicales, que tal vez se hallan esparcidas con demasiada liberalidad a lo largo de la partitura, sino, más bien, en virtud de su longitud y sus gigantescas proporciones», el compositor admitió que la tetralogía wagneriana «está llamada a convertirse en uno de los fenómenos artísticos más relevantes de la historia»[53]. Chaikovski eligió con mucho cuidado sus palabras al calificar ambiguamente su impresión como «arrolladora», mientras que el adjetivo «relevante» no implicaba necesariamente una aprobación sin reservas[54].

De regreso a Kamenka el 11 de agosto, el Festival de Bayreuth, con toda su pomposidad artística y su gran afluencia de público, fue cediendo paso en su cabeza a pensamientos sobre las relaciones entre Modest, él mismo y Kolia Konradi. A primera vista, la imagen podría parecer idílica, pero algunos aspectos de esta empezaron a inquietarle. Había reflexionado mucho sobre las cuestiones éticas y psicológicas que planteaba el vínculo de su hermano homosexual con el niño sordomudo que se le había confiado. Estas cuestiones se volvieron aún más apremiantes debido a su propia e inusual relación emocional con este niño inquieto y nervioso, para quien el simple acto de comunicarse con alguien suponía un doloroso esfuerzo. Su sentimentalismo le había acercado a Kolia en un arranque de compasión y amor, pero, a la luz de sus propias preferencias eróticas y de las de su hermano, esta relación a tres comenzó a parecerle artificial y cargada de peligros. Ahora, en retrospectiva, sus reflexiones cristalizaron rápidamente en un dilema moral de consecuencias trascendentales para su propia vida.

La primera señal de la crisis llegó con una larga carta a Modest escrita desde

Verbovka el 19 de agosto. Llena de trivialidades y chismes locales, terminaba repentinamente con las siguientes palabras: «Actualmente estoy atravesando un periodo muy crítico en mi vida. Cuando tenga la oportunidad, te escribiré sobre ello con más detalle, pero por el momento te avanzaré una cosa: *he decidido casarme*. Es inevitable. Debo hacerlo, y no sólo por mí, sino también por ti, por Tolia y por Sasha, por todos aquellos a los que amo. ¡Por *ti* en particular! Y también tú, Modia, debes pensar seriamente en esta posibilidad. La *bugromanía* [es decir, la homosexualidad] y la pedagogía no pueden convivir armónicamente. En todo caso, te escribiré sobre todo esto desde Moscú»[55].

Sin esperar la respuesta de Modest a este bombazo, Chaikovski trató de explicar con más detalle sus motivos desde Moscú el 10 de septiembre: «Durante este tiempo he reflexionado mucho sobre ti, sobre mí y sobre nuestro futuro. El resultado de todas estas cavilaciones es que a partir de hoy me propongo seriamente contraer matrimonio legal, con quien sea. Creo que nuestras *inclinaciones* son para ambos un gran e insuperable obstáculo para la felicidad, y debemos luchar contra nuestra naturaleza con todas nuestras fuerzas. Te quiero mucho, quiero mucho a Kolia, y por el bien de los dos espero que nunca os separéis, pero una condición *sine qua non* para la continuidad de vuestras relaciones es que dejes de ser lo que has sido hasta ahora. Esto es necesario no por el *qu'en dira-t-on* [es decir, por la opinión pública] sino por ti mismo, por tu tranquilidad. Un hombre que, después de separarse de, por así decirlo, *su propio hijo* [es decir, Kolia Konradi], cae en los brazos de cualquier chusma pasajera no puede ser el verdadero educador que tú quieres y debes llegar a ser <…>. Tú replicarás que a tu edad es difícil vencer las pasiones; a esto responderé que a tu edad es más fácil orientar los gustos propios en otra dirección. Y, en este sentido, tu religiosidad debería, o así lo creo, ser un firme apoyo para ti. En cuanto a mí, haré todo lo posible por casarme este mismo año; pero si me faltara el valor para ello, en cualquier caso, abandono para siempre mis hábitos <…>. No pienso más que en la definitiva erradicación de mis perniciosas pasiones»[56].

Como se desprende de esta franca misiva, la decisión de Chaikovski de atarse de por vida a una mujer estuvo influida por la atmósfera erótica que impregnaba inconscientemente la relación de su hermano con su pupilo. Esto no quiere decir que Modest, un joven responsable y ya maduro por entonces, se permitiera intencionadamente alguna licencia. Pero para Chaikovski, siempre aprensivo y plenamente consciente de la homosexualidad de su hermano, incluso los momentos más inocuos habrían sido un motivo suficiente para el pánico. Su imaginación era rica y fértil, y podía vislumbar con demasiada facilidad a dónde podría llevar una caricia inocente y las posibles consecuencias de este trance en unos pocos años. El mismo tipo de temor podía extenderse fácilmente al propio futuro de Chaikovski: al fin y al cabo, tenía que tratar todo el tiempo con jóvenes alumnos. Toda la inestabilidad moral de su existencia, siempre en el borde de la deshonra, debió revelarse ante él con claridad. Hasta entonces había tratado su homosexualidad como algo moralmente indiferente. Ahora, de repente, le pareció imperativo suprimirla y, además, aconsejar a su hermano que hiciera lo mismo. En este sentido, su relación de siempre con Modest exigía que el compositor diera a su hermano un ejemplo de conducta a imitar. El hecho de que él mismo tuviera que realizar un cierto sacrificio en esta cuestión debió sin duda halagar la

autoestima de Chaikovski, que pudo ver en la decisión que estaba a punto de tomar un acto casi heroico.

Hay muchas razones para creer, teniendo en mente su romance con Désirée Artôt, que hasta mediados de la década de 1870 Chaikovski no había tomado demasiado en serio su propia orientación sexual y creía que, en caso de necesidad, podría superarla y formar una familia tradicional. En su entorno inmediato, el ejemplo más evidente de hombre bisexual era Kondratiev, que estaba casado y tenía una hija. Además, en 1874 Vladimir Shilovski, de inclinaciones similares, decidió casarse con la condesa Anna Vasilieva, con objeto de obtener un título prestigioso, lo que en aquel momento el compositor calificó de «terrible despropósito»[57]. El compositor debió pensar sin duda que él sería capaz de hacer lo mismo sin demasiado problema. Sin embargo, su determinación de casarse flaqueaba con frecuencia, algo de lo que informó a Modest apenas una semana después: «En tales momentos, es probable que odie no menos que tú a esa bella desconocida que me obligará a cambiar mi modo de vida y mis relaciones. No temas por mí. No pretendo precipitarme en este asunto y ten la seguridad de que, si efectivamente me ato a una mujer, lo haré con gran circunspección»[58]. Su decisión provocó una gran inquietud entre sus parientes, no sólo en Modest, que tenía sus propios motivos para estar preocupado, sino también en su sensible hermana Alexandra, que escribió a su hermano el 27 de septiembre: «Pienso en ti a menudo, Petrusha, tan a menudo que constantemente sueño que estás casado, que te vas a casar, y lloro y me angustio. Me sigue asustando tu precipitada decisión»[59].

Sea como fuere, su «preparación» para el matrimonio no discurrió sin contratiempos, a veces graves. En otra carta a Modest, escrita el 28 de septiembre, después de una apasionada afirmación de la necesidad conyugal que subrayaba los sentimientos de su familia, confiesa que muy poco tiempo antes, mientras visitaba la finca de un conocido homosexual, «¡*me enamoré* locamente de su cochero!» y concluye: «De modo que tienes mucha razón cuando dices en tu carta que, independientemente de los juramentos que uno se haga, es imposible resistirse a las propias debilidades»[60]. Según se desprende de su correspondencia, en el transcurso de menos de un mes, y a pesar de toda su determinación y de todas sus bravatas, Chaikovski había tenido tres contactos homosexuales. La expresión «tendencias naturales» (las palabras que utilizaba constantemente en sus cartas) demuestra que nunca consideró que sus «inclinaciones» fueran anormales. De hecho, en ninguno de sus escritos conocidos hay el más mínimo indicio de que se considerara a sí mismo como sexualmente enfermo. Al final de la misma carta afirmaba: «No me embarcaré en ninguna unión lícita o ilícita con una mujer sin haber asegurado plenamente mi propia paz y mi propia libertad. Todavía no tengo nada definido en mente»[61]. La «libertad» que pretendía asegurarse se refería obviamente a la de entregarse a esas «debilidades» a las que no podía resistirse, «sean cuales sean los juramentos que uno se haga». En cuanto a la presión familiar (otro de los principales motivos que lo habían llevado a tomar la decisión de casarse), su padre Ilia se había mostrado especialmente agobiante en este asunto, pues soñaba de forma tan fanática como fantástica con una esposa devota para su hijo favorito. Más tarde, en una carta del 23 de noviembre/5 de diciembre de 1877, Chaikovski admitiría

con franqueza a la señora von Meck: «Contraje matrimonio en parte para cumplir el viejo deseo de mi padre de verme casado»[62].

El papel desempeñado por su familia se enfatiza en una carta anterior a la señora von Meck, del 3 de julio de 1877, en la que le explica las circunstancias que le habían llevado a tomar esa decisión: «Me impulsó el hecho de que mi anciano padre, de ochenta y dos años, y todos mis allegados sólo sueñan con que me case»[63]. Así pues, está claro que la preocupación de sus familiares, en un sentido u otro, fue un factor determinante para Chaikovski. Habló de ello abiertamente en esa carta a Modest del 28 de septiembre antes citada, en la que responde a los argumentos de su hermano contra el matrimonio: «Hay personas que no pueden despreciarme por mis vicios sólo porque me amaban cuando aún no sospechaban que soy, en esencia, un hombre con una reputación perdida. Sasha, por ejemplo, es una de ellas. Sé que lo sabe todo y lo perdona todo. Así me tratan muchas personas a las que quiero o respeto. ¿Crees de verdad que no me atormenta esta conciencia de que me compadecen y me perdonan, cuando en realidad no soy culpable de nada? ¿Y no es realmente espantoso pensar que las personas que me aman puedan avergonzarse de mí? Pero, como bien sabes, esto ha ocurrido cien veces antes y volverá a ocurrir cien veces más. En una palabra, quisiera con mi matrimonio, o, en general, con un romance público con una mujer, cerrar la boca a varias criaturas despreciables cuya opinión no valoro en lo más mínimo, pero que son capaces de causar dolor a las personas a las que quiero»[64]. Aunque el compositor utiliza aquí el término tradicional de «vicio» para referirse a sus inclinaciones sexuales, en esta carta no se observa un sentido de pecaminosidad personal como tal: «en realidad, no soy culpable de nada». Que Chaikovski se declare inocente en la misma carta en la que reconoce que ha cedido varias veces a la «fuerza de mis inclinaciones naturales» no tiene por qué resultar contradictorio ni sorprendente. Su razonamiento se basaba en la suposición de que era inocente porque había nacido homosexual y que, por tanto, sus tendencias eran naturales. Pero, si creía que esas inclinaciones eran malas sólo en la opinión pública y no en sí mismas, ¿por qué las llamaba «vicios»? Lo más probable es que lo hiciera porque, en aquella época, tal era su denominación habitual: Chaikovski utilizaba esa palabra a falta de otra mejor. Además, aunque despreciaba la opinión pública, se dio cuenta de que no podía ignorarla del todo. Nunca fue un luchador por naturaleza y, al final, no tuvo más remedio que ceder. En esto, le motivaba principalmente una emoción más altruista que egoísta: el deseo de garantizar la tranquilidad de sus familiares y de mantener un entendimiento pleno y mutuo con ellos sin necesidad de reticencias ni engaños.

Nikolái Kashkin también señala un cierto factor sentimental en la decisión del compositor: su necesidad de un hogar y de confort doméstico. «Los años de su juventud pasaban, se acercaba a la mediana edad, y Chaikovski empezó a soñar con un ideal de confort familiar para el que necesitaba la presencia de una mujer»[65]. Este anhelo, que algunos biógrafos consideran un signo de «normalidad», sólo se vislumbra ocasionalmente en sus cartas, como, por ejemplo, cuando escribe a su hermana el 8 de noviembre de 1876: «En resumen, vivo la vida egoísta de un soltero. Trabajo para mí mismo, me ocupo de mí mismo y me esfuerzo sólo por mi propio bienestar. Esto es, por supuesto, muy apacible, pero al mismo tiempo es una sensación árida, vacía y estrecha»[66]. Por

otra parte, Chaikovski acostumbraba a ensalzar su existencia de soltero mucho más de lo que la deploraba. Sin la presión de sus familiares y la compleja introspección sobre su propia homosexualidad y la de Modest, ningún sentimentalismo, por fuerte que fuera, le habría llevado a los brazos de una mujer. Significativamente, en aquella carta a Modest del 28 de septiembre había expresado su firme determinación de abandonar sus hábitos, pero al mismo tiempo confesaba que tal cosa era imposible, independientemente de los propósitos que se formularan.

Antes de regresar a Moscú a principios de septiembre, Chaikovski, de nuevo desesperado por el dinero, se dirigió a Vladimir Shilovski para pedirle un préstamo de unos dos mil rublos. Desde 1869, el compositor, con su afición a vivir a lo grande, había aceptado periódicamente dinero (tanto a crédito como en forma de regalos) de su antiguo y acaudalado alumno. Esa dependencia le pesaba y le provocaba no pocos remordimientos, y los problemas financieros habían empezado a predominar gradualmente en la relación entre ambos. «Todas mis relaciones con Shilovski», escribiría a Modest la primavera siguiente, «son en esencia de explotación, y bastante indecorosas y humillantes para mí. Es cierto que me ha dado dinero, pero yo podría simplemente no haberlo aceptado»[67]. Pero lo aceptaba y, al final, este hecho iba a destruir su otrora íntima amistad. Le gustase o no, la generosidad de Shilovski le había sacado de varios apuros a lo largo de los años y lo hizo de nuevo ahora en el verano de 1876. Tras hacer escala en Usovo para conseguir el dinero que necesitaba, Chaikovski llegó a Moscú a principios de septiembre, donde retomó sin ganas sus obligaciones en el conservatorio y esperó noticias de San Petersburgo sobre los ensayos de *Vakula el herrero*. Los ataques de misantropía le asaltaban periódicamente y, cuando se enteró de que la ópera *Los macabeos* de Anton Rubinstein podría preceder a su propia *Vakula* en el escenario, arremetió súbitamente con una mordaz y apenas justificada invectiva contra su antiguo maestro. «Si te sientes con fuerzas», escribió a Anatoli el 20 de septiembre de 1876, «ve y dile a Anton Rubinstein: “Mi hermano me ha pedido que te haga saber que eres un hijo de puta” <…>. Dios, ¡cuánto odio a este hombre desde hace tiempo! Nunca me ha tratado de otra manera que con una negligente condescendencia. <…> Y ahora, además, me quiere entorpecer con sus pésimas óperas. ¿La fama que tiene en el extranjero no es suficiente para este hombre tan necio y engreído? ¿Realmente no le basta con Berlín, Hamburgo, Viena, etc.? Si no fuera por el código penal, iría a Peterhof y prendería fuego con gusto a su inmunda casa de campo»[68].

Poco a poco, como era habitual en él, sus proyectos creativos fueron dejando atrás todas esas frustraciones y pensamientos negativos. A finales de septiembre, mientras voluntarios rusos marchaban a Serbia para luchar en la guerra contra los turcos, completó la patriótica *Marcha eslava*, op. 31. A continuación, se puso a trabajar de inmediato y con gran entusiasmo en la fantasía sinfónica *Francesca da Rimini*, op. 32. Según Kashkin, al componerla se hallaba bajo la fuerte impresión que le había causado el grabado de Gustave Doré con el torbellino que se lleva a estas dos almas condenadas, en su serie de ilustraciones para la *Divina comedia*[69]. El 14 de octubre terminó un boceto completo de la fantasía. Ese mismo día, Chaikovski envió una carta a Modest, diciéndole que «la escribí con amor y ese amor, al parecer, ha dado sus frutos <…>. Sin embargo, un

verdadero juicio sobre esta pieza es impensable hasta que no haya sido orquestada e interpretada»[70].

A finales de octubre, Chaikovski viajó a San Petersburgo para los ensayos de *Vakula el herrero* y regresó un mes después para el estreno, el 24 de noviembre, dirigido por Eduard Nápravník. El compositor describió la producción de su nueva ópera en una carta del 2 de diciembre a Serguéi Taneyev, que por entonces se hallaba en París: «*Vakula* fracasó solemnemente. Los dos primeros actos se representaron en medio de un silencio sepulcral, a excepción de la obertura y el primer dúo, que fueron aplaudidos. <…> Después de los actos tercero y cuarto <…> me llamaron a saludar muchas veces, pero una parte importante del público acompañó con fuertes silbidos mis apariciones <…> Lo más notable es que, en el ensayo general, todos, incluido Cui, me auguraban un gran éxito.

<…> En resumen, sólo yo tengo la culpa del fracaso de la ópera. Está demasiado sobrecargada de detalles, demasiado densamente orquestada, demasiado ayuna de efectos vocales. <…> El estilo de *Vakula* no es en absoluto operístico: no tiene amplitud ni vuelo»[71]. En su reseña crítica, Cui también señaló que la ópera tenía «dos defectos fundamentales: en primer lugar, el estilo de *Vakula* no es operístico sino sinfónico; y, en segundo lugar, no hay correspondencia entre la música y lo que ocurre en el escenario». Sin embargo, añadió, «la música de *Vakula* es, casi sin excepción, noble y hermosa tanto en lo que respecta al tema como a la armonía»[72].

A mediados de diciembre, Lev Tolstói llegó a Moscú desde su finca en Yásnaia Poliana. El escritor se presentó en el conservatorio y le dijo a Nikolái Rubinstein que no abandonaría el edificio hasta conocer a Chaikovski. Al ser informado, el compositor intentó esconderse en una de las aulas, pero fue inútil: al final tuvo que bajar y estrechar la mano del renombrado escritor. Tres años después, Chaikovski describiría su encuentro en una carta a la señora von Meck: «Tolstói es un hombre de enorme talento, y no sólo eso, es un artista que me atrae enormemente. Fue imposible evitar que me presentaran a él, algo que todo el mundo pensaba que me resultaría tan agradable como halagador. De modo que nos presentaron, y yo, por supuesto, interpreté el papel de alguien que se siente muy halagado y satisfecho, es decir, dije que me alegraba mucho, que estaba muy agradecido... en fin, toda una retahíla de expresiones inevitables, pero falsas. “Me gustaría conocerle mejor”, dijo, “me gustaría hablar con usted de música”. Y allí mismo, tras nuestro primer apretón de manos, me expuso sus opiniones musicales. Según él, *Beethoven no tiene talento*. ¡Buen comienzo! Y así, este escritor de genio, este gran estudioso de la naturaleza humana, empezaba diciendo, en un tono de absoluta convicción, algo bastante estúpido y ofensivo para cualquier músico. ¿Qué puede hacer uno en una situación así? ¿Argumentar? Pues sí, me puse a discutir con él. Sin embargo, ¿en qué medida podía ser seria nuestra discusión? Es decir, hablando con propiedad, ¡debería haberle pronunciado toda una conferencia! Tal vez otra persona en mi lugar lo hubiera hecho. Pero lo único que hice fue reprimir mi malestar interno y seguir representando esta comedia, es decir, fingí ser un tipo serio y de buen ánimo. Después me visitó un par de veces y, aunque por nuestras conversaciones me convencí de que Tolstói es un hombre un tanto paradójico, aunque ciertamente franco, amable y, a su manera, incluso sensible a la música..., al final, conocerlo

no me dejó más que una sensación de cansancio y dolor, como cualquier otro conocido»[73].

A petición de Chaikovski, Nikolái Rubinstein organizó un pequeño concierto para Tolstói en el que se interpretaron algunas de sus obras de cámara y vocales. En la sala redonda del conservatorio se interpretó el *Cuarteto n.º 1*. «Tal vez nunca en mi vida se ha visto tan halagado y conmovido mi orgullo de compositor», anotó Chaikovski en su diario diez años después, «como cuando L. N. Tolstói, sentado a mi lado, rompió a llorar mientras escuchaba el Andante de mi primer cuarteto»[74]. Tras regresar a Yásnaia Poliana, Tolstói le escribió a Moscú: «¡Hay tantas cosas que no acabé de decirle! De hecho, no dije nada de lo que pretendía. Simplemente no hubo tiempo. Estaba disfrutando tanto. Esta última estancia en Moscú quedará para siempre como uno de mis recuerdos más preciados. Nunca he recibido una recompensa tan valiosa por mis trabajos literarios como esta maravillosa velada»[75]. Diez años después, reflexionando en su diario sobre sus conversaciones con el escritor, Chaikovski escribió: «Cuando conocí a L. N. Tolstói, me sentí abrumado por el miedo y por una sensación de incomodidad ante él. Me parecía que este supremo estudioso de la naturaleza humana sería capaz, con una sola mirada, de penetrar en todos los recovecos de mi alma. En su presencia, así pensé, no habría forma de ocultar toda la basura que albergo en el fondo de ella y de mostrar únicamente mi lado luminoso. Si es bondadoso (y debe serlo, sin duda), me dije, evitará con tacto y delicadeza, como un médico que examina una herida y conoce cada uno de los puntos sensibles, tocar e irritar los míos, pero actuando así también me hará sentir que nada se le escapa; si, por el contrario, no es especialmente compasivo, clavará el dedo directamente en el punto más doloroso. Yo temía terriblemente cualquiera de ambas situaciones. Sin embargo, ni la una ni la otra sucedieron realmente. Pese a revelarse en sus escritos como el más profundo conocedor de la naturaleza humana, en persona Tolstói era un hombre sencillo, cabal y sincero en su trato con los demás, y apenas exhibía esa omnisciencia que yo tanto había temido. No evitó tocar [los puntos dolorosos], pero tampoco buscó causar un dolor deliberado. Estaba claro que no veía en mí un objeto para sus investigaciones, sino que simplemente quería charlar conmigo sobre música, una materia que le interesaba mucho en aquel momento»[76].

Chaikovski y Tolstói no volverían a encontrarse. Sin embargo, como se vería más adelante (y volveremos a ello), el gran escritor tenía un interés más profundo en Chaikovski como persona de lo que este imaginaba, aunque no pudiera o no quisiera penetrar en los recovecos de su alma.

1*PSSL*, 5, p. 403.

2Carta de Hans von Bülow a Chaikovski, 1/13 de junio de 1875. *Chaikovskii i zarubezhnye muzykanty: Izbrannye pis'ma inostrannykh korrespondentov,* Leningrado, 1970, pp. 50, 197.

3*PSSL*, 45, pp. 419-420.

4*Ibid*., 9, p. 15.

5*Golos,* 5 de noviembre de 1875.

6*Sankt-Peterburgskie vedomosti,* 6 de noviembre de 1875.

7*ZC*, 1, pp. 473-474.

8*Ibid*., p. 474.

9*Ibid*.

10*PSSL*, 17, p. 219.

11Sobre la homosexualidad de Saint-Saëns, véase K. Ring, *Psychological Perspectives on Camille Saint-Saëns,* Nueva York, 2002, pp. 66-68.

12Carta a Nadezhda von Meck, 24 de diciembre de 1877/5 de enero de 1878; *ibid.,* 6, pp. 330-331.

13*Ibid.,* p. 15.

14*Ibid.,* pp. 15-16.

15*Ibid.,* p. 20.

16*Ibid.*

17*Golos*, 28 de enero de 1876.

18*Sankt-Peterburgskie vedomosti,* 29 de enero de 1876.

19Carta de Hans von Bülow a Chaikovski, 1/13 de enero de 1876. *Chaikovskii i zarubezhnye muzykanty,* Leningrado, 1970, pp. 52, 198.

20*PSSL,* 7, p. 53.

21Carta a Modest Chaikovski, 29 de agosto de 1878, *ibid.,* p. 381.

22*PSSL,* 6, p. 28.

23*Ibid*., p. 33.

24*Russkie vedomosti,* 1 de abril de 1876.

25*Sankt-Peterburgskie vedomosti,* 26 octubre 1876.

26*Golos*, 5 de noviembre de 1880.

27*PSSL,* 5, p. 412.

28Kashkin, *Vospominaniia,* cit., p. 117.

29*Ibid.*

30Citado en Iu. I. Slonimskii, *P. I. Chaikovskii i baletnyi teatr ego vremeni,* Moscú, 1956, p. 86.

31*ZC,* 1, p. 497.

32*P. I. Chaikovskii. Lebedinoe ozero, balet v 4x deistviiakh: postanovka v Moskovskom Bolshom teatre, 1875-1883: skripichnyi repetitor i drugie dokumenty,* Sostavlenie, vyiavlenie, publikatsiia dokumentov i kommentarii, Sergei Konaev, Moscú, 2015, pp. 7-42.

33*Ibid.,* p. 33.

34*Muzykal'noe nasledie Chaikovskogo,* cit., p. 158.

35*Teatral'naia gazeta,* 21 de febrero de 1877.

36*Russkie vedomosti,* 26 de febrero de 1877.

37*Sovremennye izvestiia,* 26 de febrero de 1877.

38*PSSL*, 6, p. 294.

39*DC,* p. 198.

40*VC* (1980), p. 66.

41*Ibid.,* p. 63.

42*Ibid.,* pp. 69-70.

43*PSSL,* 6, p. 34 (abreviado); THMA. A4, n.º 1451.

44*Ibid.,* p. 43.

45*PSSL*, 6, pp. 49-50 (abreviado); texto complete en *CA,* 1, pp. 127-28; traducción inglesa en *UT,* pp. 61-63.

46*PR,* p. 243; *PSSL,* 6, p. 53 (abreviado).

47Para más detalles sobre la relación entre los tres (Chaikovski, Modest y Kolia Konradi) durante este periodo, véase *TQM*, pp. 178-182, 258-259, 264-265.

48*PR,* p. 243; *PSSL,* 6, p. 53 (abreviado).

49*PSSL,* 7, pp. 155-156.
50*PSSL,* 8, p. 479.
51*PSSL,* 6, p. 64.
52*Ibid.,* pp. 64-65.
53*Ibid.,* 2, pp. 326-327.
54Un estudio detallado del tema Chaikovski-Wagner se encuentra en: [http://en.tchaikovskyresearch.net/pages/Richard_Wagner].
55*PSSL,* 6, p. 66 (abreviado); *PR,* p. 253 (abreviado); *CA,* 1, p. 121.
56*PSSL,* 6, p. 69 (abreviado); *PR,* pp. 253-254 (abreviado); *CA,* 1, p. 128; traducción inglesa en *UT,* pp. 63-64.
57*PSSL,* 5, p. 341 (abreviado); THMA, A4, n.º 1085.
58*PSSL,* 6, p. 71; cf. la carta a Anatoli Chaikovski, 20 de septiembre de 1876. *PR,* p. 257; *PSSL,* 6, pp. 72-73 (abreviado).
59*PR,* p. 700.
60*PR,* pp. 259-260 (abreviado); *PSSL,* 6, p. 76 (abreviado); *CA,* 1, p. 121.
61*PR,* p. 260; *PSSL,* 6, p. 76 (abreviado).
62*PSSL,* 6, p. 254.
63*Ibid.,* p. 145.
64*PR,* p. 259; *PSSL,* 6, p. 76 (abreviado).
65Kashkin, «Iz vospominanii», cit., p. 105.
66*PSSL,* 6, p. 85.
67*Ibid.,* p. 138.
68*Ibid.,* p. 73.
69Kashkin, *Vospominaniia,* cit., pp. 123-124.
70*PSSL,* 6, p. 80.
71*Ibid.,* pp. 88-89.
72*Sankt-Peterburgskie vedomosti,* 30 de noviembre de 1876.
73*PSSL,* 8, pp. 121-122.
74*DC,* pp. 210-211.
75*ZC,* 1, pp. 520-521.
76*DC,* p. 210. Para un estudio detallado de las relaciones entre Chaikovski y Tolstói, véase [http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Lev_Tolstoy].

Tercera parte
Encuentro con el destino (1877-1878)

11. Ilusiones primaverales

En diciembre de 1876, Chaikovski trabajó en sus *Variaciones sobre un tema rococó*, op. 33, para violonchelo y orquesta, dedicadas al violonchelista Wilhelm Fitzenhagen, y también compuso algunas piezas cortas (que al parecer se han perdido) por encargo de una rica mecenas de las artes en Moscú, Nadezhda von Meck. Lo más probable es que los encargos se concertaran con el concurso de un antiguo alumno de Chaikovski en el conservatorio, Iosif Kotek, que por aquel entonces trabajaba como músico residente en la casa de la señora von Meck. En ese momento de su vida, ni las posibles novias ni los sentimientos amorosos hacia las mujeres ocupaban aparentemente los pensamientos de Chaikovski. Por el contrario, su deseo de intimidad con alguien de su propio sexo alcanzó un punto de incandescencia: ese invierno, el mencionado exalumno se convertiría en su amado.

De padre checo y madre polaca, Iosif (Eduard) Kotek había llegado a Moscú procedente de Ucrania. Tenía quince años cuando se matriculó en el Conservatorio de Moscú, donde estudió violín con Ferdinand Laub e Ivan Hřímalý, y teoría musical con Chaikovski, además de tocar el primer violín en el cuarteto de estudiantes del conservatorio. Tras completar sus estudios en 1876, Nikolái Rubinstein le recomendó como profesor de música a la familia von Meck. Kotek era «un joven extraordinariamente atractivo, a pesar de los rasgos irregulares de su rostro, bondadoso, entusiasta, dotado de una gran musicalidad y un virtuosismo aún mayor», recordaba Modest en la biografía de su hermano.

«Desde que entró en la clase de Piotr Ilich, atrajo la atención de este por su simpatía <…> y pronto se convirtió en su alumno favorito. A ello contribuyeron no poco la reacción entusiasta del joven a las obras de Piotr Ilich y sus demostraciones de profundo afecto personal. Profesor y alumno iniciaron una amistad que traspasó los muros del conservatorio»[1]. En una carta a Modest del 2 de enero de 1877, Chaikovski comentaba: «Una cosa más, compañero: uno de mis invitados frecuentes (a quien tú conoces) es el señor *Kotek*, a quien estoy empezando a querer mucho, mucho»[2]. El 19 de enero, Modest recibió otra carta de su hermano, un documento muy revelador sobre el enredo emocional de Chaikovski con este joven, que merece ser citado ampliamente:

> Me he sentado a escribirte, ya que tengo la necesidad de compartir mis sentimientos con un alma comprensiva. ¿A quién sino a ti puedo confiar el dulce secreto de mi corazón? Estoy *enamorado*, como hacía mucho tiempo que no lo estaba. ¿Puedes adivinar de quién? Es de mediana estatura, rubio, con unos maravillosos ojos marrones (con el brillo vaporoso característico de las personas extremadamente miopes). Utiliza quevedos, y a veces *gafas*, que no soporto. Viste con mucho gusto y pulcritud, y lleva una gruesa cadena de oro y bonitos gemelos de metal noble. Tiene las manos pequeñas, aunque absolutamente perfectas (digo «aunque», porque no me gustan las manos pequeñas). Son tan deliciosas que les perdono ciertas deformidades y detalles poco estéticos que se derivan del frecuente contacto de las yemas de los dedos con las cuerdas.

Habla con una voz fuertemente *nasal* y en su timbre resuenan la ternura y la sinceridad. Su acento es ligeramente meridional e incluso polaco, ya que nació y pasó su infancia en tierras polacas. Pero en el transcurso de su estancia de seis años en Moscú este acento se ha tornado considerablemente *moscovita.* En resumen, si añadimos este acento a la ternura de su timbre de voz y a sus encantadores labios, sobre los cuales empieza a crecer un delicado bigote, el resultado es absolutamente encantador. Es bastante inteligente, posee talento musical y, en general, está dotado de una naturaleza refinada, lejos de cualquier tipo de vulgaridad y untuosidad... Le conozco desde hace ya seis años. Siempre me había gustado y en varias ocasiones incluso me había sentido un poco enamorado de él. Fue como un precalentamiento para el amor. Ahora he tomado impulso y *me he enamorado perdidamente de él.* No puedo decir que mi amor sea del todo puro. Cuando me acaricia con su mano, cuando descansa su cabeza sobre mi pecho y yo juego con su pelo y lo beso furtivamente, cuando durante horas y horas sostengo su mano entre las mías, luchando contra el impulso de caer a sus pies y besar esos piececitos (pequeños y exquisitos), la pasión se desata en mí con una fuerza inimaginable, mi voz tiembla como la de un jovenzuelo y balbuceo tonterías. Sin embargo, estoy lejos de desear la consumación física. Intuyo que, si eso *ocurriera*, mi sentimiento hacia él se enfriaría. Me sentiría asqueado si esta *maravillosa juventud* se rebajara a copular con un hombre entrado en años y panzón. ¡Qué horrible sería y qué asco me daría a mí mismo! No es en absoluto necesario. Sólo necesito que él sepa que lo amo infinitamente y que quiero ser para él un déspota y un ídolo amable e indulgente. Me fue imposible ocultarle mis sentimientos, aunque al principio lo intenté con todas mis fuerzas. Veía que él se daba cuenta de todo y me comprendía. Tú ya sabes lo poco hábil que soy para ocultar mis sentimientos. Mi costumbre de *comerme vivo* cualquier objeto querido siempre me delata. Ayer me delaté totalmente. Sucedió así. Yo estaba sentado en su apartamento (alquila habitaciones, muy limpias, incluso con algún lujo). Él estaba escribiendo el *andante* de su concierto en su pupitre; yo estaba sentado a su lado, fingiendo que leía, pero en realidad le miraba de reojo y examinaba ciertos detalles de su cara y sus manos. Por alguna razón tuvo que abrir su escritorio, de donde sacó una carta de un amigo suyo, escrita el verano pasado. Comenzó a releerla, luego se sentó al piano y tocó una pequeña pieza en tonalidad menor que venía con la carta. *Yo:* ¿Qué es eso? *Él* (sonriendo): Es una carta de Porubinovski [un compañero del conservatorio] y una canción instrumental que ha compuesto. *Yo:* No pensé que Porubinovski fuera capaz de escribir cosas tan hermosas... *Él:* Por supuesto. Pero aquí está expresando su amor por mí. *Yo:* ¡Kotek, por el amor de Dios, déjame leer esa carta! *Él* (pasándome la carta y sentándose a mi lado): Adelante. Empecé a leerla. Estaba llena de detalles sobre el conservatorio y sobre su hermana, que el verano pasado se había matriculado en el conservatorio. Al final de la carta me llamó especialmente la atención el siguiente pasaje: "*¿Cuándo te volveré a ver? Te echo mucho de menos. He*

renunciado a todas mis aventuras amorosas con mujeres, todo se ha vuelto repugnante e insoportable para mí. Sólo pienso en ti. Te quiero como si fueras la más encantadora de las doncellas. He expresado mi anhelo y mi amor en la canción instrumental adjunta. Por el amor de Dios, escríbeme. Cuando leí tu última carta, tan dulce, experimenté la mayor felicidad de mi vida". Yo: No sabía que Porubinovski te amara tanto. *Él:* Sí. Su amor es tan desinteresado y puro… Entonces sonrió disimuladamente y me acarició las rodillas con su mano (lo suele hacer a menudo). *¡¡¡No como tu amor!!! Yo* (en el séptimo cielo por el reconocimiento que acababa de hacer de mi amor): Tal vez mi amor sea egoísta, pero puedes estar seguro de que cien mil Porubinovskis no podrían amarte tanto como yo. Y en este momento me solté. Le declaré *completamente* mi amor, rogándole que no se enfadara, que no se sintiera obligado si le aburría, etc. Todas estas confesiones fueron respondidas por mil pequeñas caricias, en el hombro, en las *mejillas,* en la cabeza. Soy incapaz de expresarte el grado de felicidad que experimenté al declararme por completo. Debo decirte que ayer era la víspera de su partida para Kiev, donde tiene que dar un concierto. Después de mi *confesión*, me propuso que fuéramos a cenar a algún sitio fuera de la ciudad. Hacía una noche deliciosa, iluminada por la luna. Alquilé un carruaje y salimos volando. No puedo contarte aquí los mil detalles que me llevaron a un estado de indecible felicidad. Lo arropé, lo abracé, lo protegí. Él se quejaba del frío que le congelaba la *nariz,* y yo sostenía todo el tiempo el cuello de su abrigo de piel con mi mano desnuda, para calentar esa nariz tan sagrada para mí. La congelación de mi *mano* me producía dolor y, a la vez, el dulce pensamiento de saber que sufría por él.

En el jardín de invierno de Strelna se toparon con algunos miembros de la clandestinidad homosexual que el compositor conocía:

Dios mío, qué lamentable me parecía el cínico y prosaico libertinaje de todos ellos <…>. Después de la cena se sintió cansado y se recostó en un sofá, usando mis rodillas como almohada. Santo cielo, ¡qué felicidad más absoluta! Él se burlaba con ternura de mis expresiones de afecto y seguía diciendo que mi *amor* no era igual que el de Porubinovski. El mío es, al parecer, egoísta e impuro. Hablamos de la pieza que me ha *pedido* que escriba para su concierto de Cuaresma. Repitió una y otra vez que se enfadaría si no la escribo. Nos despedimos a las tres. Hoy me he despertado con una inédita sensación de felicidad, sin experimentar en absoluto esa severidad emocional que suele hacer que me arrepienta por la mañana de haber ido demasiado lejos la noche anterior. Hoy he dado mis clases con extrema desenvoltura, me he mostrado indulgente y afectuoso con mis alumnos y, para sorpresa de todos, no he parado de contar chistes y soltar ocurrencias, hasta hacerles llorar de risa. A las once, Kotek me pidió que saliera para despedirse de mí. Nos separamos, pero terminé la clase antes de tiempo y acudí a toda prisa a la estación de Kursk para poder verlo una vez más. Se mostró muy tierno, cariñoso y

alegre. A la una y media, el tren se lo llevó. No me duele demasiado que se haya ido. En primer lugar, volverá pronto. En segundo lugar, necesito calmarme y poner en orden mis pensamientos <…>. Y, en tercer lugar, estoy contento por la posibilidad que tengo ahora de escribirle y de expresarle todo aquello que no he sido capaz de decirle[3].

Chaikovski cumplió la promesa que había hecho a Kotek, y en febrero de 1877 compuso para él el *Valse-scherzo*, op. 34, para violín y orquesta. El dedicatario quedó muy satisfecho con la pieza[4]. Esta carta, a pesar de ciertos pasajes que se antojan involuntariamente cómicos (algo de lo que su autor, por supuesto, no podía darse cuenta), pone de manifiesto un fuerte componente emocional precisamente por el énfasis en el aspecto no físico del amor, comprensible en el caso del heterosexual Kotek: incluso en la hipótesis de que este fuera latentemente bisexual, no hay pruebas de que permitiera al compositor mucho más que algunas ocasionales caricias. En otras palabras, la relación fue, al parecer, un nuevo caso de amor no correspondido que causaría sufrimiento al compositor, pero que también le serviría como fuente de inspiración creativa.

No cabe duda de que la atracción de Chaikovski por los hombres jóvenes –que contrastaba con la persecución de jóvenes alumnas por parte de sus colegas– debió llamar la atención en el entorno del conservatorio. Era muy consciente de que algunas personas en la institución, y fuera de ella, conocían o adivinaban la verdadera naturaleza de sus preferencias sexuales. El 15/27 de enero de 1878, irritado con Nikolái Rubinstein –que, sin embargo, siempre había sido un amigo leal y protector– y sopesando ya la decisión de abandonar el centro, Chaikovski escribió a Anatoli: «Él [Rubinstein] sigue pensando que conservo mi puesto sólo gracias a su protección. ¿Sabes lo que veo en el fondo de todo esto? Lo mismo de siempre: el chantaje. Está insinuando que con mi vergonzosa reputación debería dar gracias a mi buena estrella por el hecho de mantener todavía mi puesto de trabajo. ¡Te juro que es como te digo!»[5]. Pero pronto el destino le proporcionó la solución a esta complicada situación gracias a la aparición en su vida de dos mujeres. En ese sentido, y de forma irónica, 1877 resultó para él trascendental y fatídico a la vez: su matrimonio con Antonina Miliukova ese mismo año le llevaría a las puertas de la destrucción, mientras que la salvación llegaría en forma de la extraordinaria –de hecho, excepcional– «amistad epistolar» con Nadezhda von Meck, que comenzó casi al mismo tiempo.

Dos semanas antes del Año Nuevo, que había decidido celebrar en Moscú, Chaikovski recibió una carta de la señora von Meck agradeciéndole la entrega de las piezas musicales que le había encargado y expresando la profunda admiración que sentía por su música. «¡Gentil señor, Piotr Ilich!», escribió. «Permitidme que os transmita mi más sincera gratitud por el rápido cumplimiento de mi petición. Considero inoportuno hablaros del placer que me producen vuestras composiciones, ya que sin duda estáis acostumbrado a otro tipo de alabanzas y la admiración de una nulidad musical como yo puede pareceros simplemente ridícula; en consecuencia, sólo diré, y os pido que lo creáis literalmente, que vuestra música hace más agradable y llevadera mi vida. Por favor, aceptad mi más genuino respeto y mi más sincera devoción. Nadezhda von Meck»[6]. A lo que Chaikovski respondió cortésmente: «¡Gentil señora, Nadezhda Filaretovna! Os

agradezco de todo corazón las bellas y halagadoras palabras que habéis tenido la amabilidad de escribirme. Por mi parte, permitidme que os diga que, para un músico, en medio de los fracasos y de todo tipo de obstáculos, es un consuelo pensar que hay una pequeña minoría de personas, a la que usted pertenece, que ama tan cálida y genuinamente nuestro arte. Atenta y respetuosamente suyo, P. Chaikovski»[7]. El tono cortésmente formal del intercambio inicial de cartas con la señora von Meck apenas ofrece indicios de la dimensión que iba a adquirir esta relación en la vida de ambos. Modest fue uno de los primeros en destacar la singularidad y la importancia de esa amistad, así como la profunda originalidad de la mujer que, con la excepción de su madre, estaba llamada a desempeñar el papel más importante en la vida del compositor. Esta amistad, escribió Modest, tuvo un efecto sin parangón «en toda su vida posterior», en el sentido de que «cambió tan profundamente la base de su existencia material y, como consecuencia de ello, afectó de forma tan decisiva a su carrera artística, mientras que, al mismo tiempo, fue de una naturaleza tan elevadamente poética y tan diferente a todo lo que ocurre en la vida cotidiana de la sociedad contemporánea, que, antes de intentar comprenderla, hay que saber cómo era como persona esta nueva mecenas, amiga y ángel de la guarda de Piotr Ilich»[8].

El «ángel de la guarda» de Chaikovski, Nadezhda Filaretovna von Meck, era sin duda una mujer excepcional. Dentro de los límites de la sociedad rusa del siglo XIX, que para las mujeres eran casi tan restringidos como los de la Inglaterra victoriana, fue capaz de desarrollar una personalidad plena con una rica vida interior, así como de adquirir una relevancia social, a pesar de su considerable excentricidad. Hija del terrateniente y aficionado a la música Filaret Frolovski (o, como indican algunos archivos, Fralovski), Nadezhda tenía sólo dieciséis años cuando se casó con Karl von Meck, un ingeniero alemán del Báltico de escasos recursos por aquel entonces. Según admitió ella misma, los primeros años de su matrimonio transcurrieron prácticamente en la pobreza, circunstancia que la volvió receptiva, en su vida posterior, a las necesidades y penurias de los demás. El fulgurante éxito financiero de su marido, que se convirtió en un magnate del ferrocarril, les hizo multimillonarios. La pareja tuvo dieciocho hijos, de los que sobrevivieron once. En la familia de una de sus nietas –Galina von Meck– circulaban rumores de que Nadezhda había tenido una aventura con el secretario de su marido, un joven ingeniero llamado Alexander Yolshin, y que este era el verdadero padre de la hija menor de los von Meck, Liudmila. También se decía que fue la conmoción que supuso el descubrimiento de esta infidelidad lo que provocó que Karl von Meck sufriera un infarto mortal en 1876, con sólo 55 años. Sin embargo, ninguno de estos rumores ha podido ser probado ni tampoco refutado. Tras su muerte, los niños se convirtieron en la preocupación constante de su viuda, que tuvo además que presidir, de acuerdo con el testamento de su marido, su imperio financiero. Se podría pensar que todo esto debería haber sido suficiente para colmar la existencia incluso de una persona muy enérgica, pero sus necesidades espirituales apuntaban más alto. Nueve años mayor que Chaikovski, Nadezhda era una mujer muy cultivada, y cabe preguntarse cómo y cuándo encontró el tiempo para adquirir la gran cultura que atesoraba. Además de su amor fanático (algunos dirían que incluso patológico) por la música, que había estudiado a fondo, a pesar de no ser una profesional, sus cartas al

compositor revelan amplios conocimientos en literatura e historia, un dominio de varias lenguas extranjeras (incluido el polaco) y una gran aptitud para apreciar las artes visuales. Leía a filósofos como Arthur Schopenhauer y el idealista ruso del siglo XIX Vladimir Soloviov, y a menudo participaba en debates filosóficos nada triviales, emitiendo juicios lúcidos y perspicaces sobre cuestiones políticas. Esto no quiere decir que la señora von Meck fuera un dechado de intelectualidad. Su formación autodidacta había sido poco sistemática y sus razonamientos podían revelar ingenuidad e incluso banalidad. Sin embargo, una lectura general de su correspondencia permite que nos maravillemos de la compenetración ética, espiritual y mental entre ambos corresponsales, lo que dice mucho en favor de la señora von Meck, sobre todo porque Chaikovski era un artista de genio, mientras que ella era únicamente una admiradora entusiasta de su arte.

Su gran afición a la música, unida a su enorme riqueza, la convirtieron en una personalidad muy a tener en cuenta en el mundo musical de Moscú. Mantuvo una compleja y conflictiva relación con Nikolái Rubinstein, con quien a menudo discutía, aunque respetaba su talento y su energía. No sabemos en qué circunstancias y en qué momento se desencadenó su apasionado amor por la música de Chaikovski ni cuál fue la causa de su extraordinaria admiración. Ya en vida de su marido, la señora von Meck fue una activa promotora y defensora de jóvenes músicos, de los cuales varios estuvieron de continuo a su servicio, viviendo en su casa y deleitándola con la interpretación de sus obras favoritas. Entre esta sucesión de jóvenes artistas, dos desempeñarían un papel decisivo en el desarrollo de su relación con Chaikovski: el antiguo alumno del compositor, Iosif Kotek, que inicialmente sirvió de intermediario entre ambos (aunque no tardaría en indisponerse con él), y Wladyslaw Pachulski, de quien se hablará más adelante.

En las cartas de Chaikovski, a pesar de la sutil mentalidad artística que las anima, nunca hay el más mínimo atisbo de condescendencia. Cuando discutía con su «mejor amiga» –y en cuestiones de arte discutía con ella frecuentemente y con pasión– lo hacía con naturalidad y en igualdad de condiciones, lo que habría sido imposible si no la hubiera considerado sinceramente como su igual: en el ámbito del arte y la creatividad, que constituían el corazón mismo de su existencia espiritual y el sentido entero de su vida, Chaikovski era absolutamente incapaz de disimular. Por otra parte, las cartas de ella no revelan el menor vestigio del esnobismo social de una rica mecenas de las artes ni el orgullo malsano de una soberbia diletante acostumbrada a manejar el destino de los artistas a su antojo y a esperar la gratitud como recompensa. Este hecho les honra a ambos. Ciertamente, a lo largo de los años estas cartas también revelan sus numerosos defectos personales. Ambos poseían una naturaleza neurótica y eran propensos a la depresión, que ambos denominaban «misantropía». Los dos eran caprichosos y excéntricos. El compositor podía ser a veces abiertamente insincero, mientras que su benefactora era a menudo impertinente y contradictoria. Sin embargo, cada uno de ellos supo trascender estos rasgos menores para hacer de esta larga amistad quizá el capítulo más atractivo de la vida de Chaikovski. A pesar de su misterioso e injustificado distanciamiento final, su devoción mutua puede verse, en sus manifestaciones más elevadas, como un modelo de las relaciones entre dos individuos espiritualmente complejos.

Como señalaron los editores de la edición soviética de la correspondencia de Chaikovski con Nadezhda von Meck (publicada en tres volúmenes entre 1934 y 1936), en su lúcida introducción a estas cartas: «Aunque hacer una afirmación categórica puede parecer un poco precipitado, hay muchos motivos para suponer que ella fue la primera en proclamar a Chaikovski como un compositor excepcional, en efecto casi un genio. Situó su obra al mismo nivel que las obras clásicas de maestros reconocidos desde hacía mucho tiempo. En su momento, esta afirmación resultaba muy audaz y pudo parecer una exaltación excesiva o el encaprichamiento de una melómana. La historia confirmaría la exactitud de su apreciación»[9]. En una carta del 18 de marzo de 1877, ella mencionó de pasada su particular simpatía por el rey Luis II de Baviera[10]. Como es sabido, este había sido desde muy joven un fanático entusiasta de Richard Wagner, a quien prestó un generoso apoyo económico durante muchos años, financiando incluso la construcción del Festspielhaus de Bayreuth, que en 1876 se inauguró con la primera producción completa del ciclo del *Anillo*. Además, según los recuerdos de sus familiares, la señora von Meck encargó en una ocasión al famoso pintor alemán Friedrich Kaulbach un retrato de cuerpo entero de Luis II, que colgaba en un lugar destacado de su casa[11]. No es imposible que el ejemplo del mecenazgo de Wagner por parte del rey Luis sirviese, consciente o inconscientemente, como fuerza impulsiva en su decisión de establecer una relación tan insólita con Chaikovski.

No sabemos si la señora von Meck fue feliz con su marido, que murió pocos meses antes de escribir su primera carta a Chaikovski. Ni siquiera en sus misivas más sinceras e íntimas hallamos una palabra al respecto. Se podría pensar que la enorme fortuna de la pareja y los once hijos que les sobrevivieron debieron de haberles unido muy estrechamente. Uno de sus primeros encargos a Chaikovski, en 1876, fue una marcha fúnebre, lo que sugiere la profundidad de su duelo. Tras la muerte de su marido, ella abandonó toda vida social y se retiró en una reclusión casi total, hasta el punto de negarse a conocer a los familiares de aquellos a los que dio a sus hijos en matrimonio. Imperiosa por naturaleza, gobernaba –según todos los indicios– a los miembros de su núcleo familiar con cierto despotismo, sometiéndolos a principios de estricta moralidad, tanto en cuestiones amorosas como en otras. Kotek, el amigo de Chaikovski a quien ella había apoyado durante un tiempo, cayó en desgracia a causa de sus aventuras amorosas. Habida cuenta del carácter emocional de su «romance epistolar», una autodescripción que ella realizó en cierta ocasión en una de sus cartas se antoja realmente peculiar: «Soy muy poco empática en mis relaciones personales porque no poseo ninguna feminidad, <…> no sé ser cariñosa, un rasgo que he heredado de mi familia. Todos tenemos miedo de resultar afectados o sentimentales, y por ello la naturaleza general de nuestras relaciones familiares es de camaradería, o masculina, por así decirlo»[12]. En este sentido, ella era, al parecer, todo lo contrario a Chaikovski, cuyo carácter altamente sentimental ya hemos podido comprobar.

Tal vez no sea del todo casual que una mujer así resultase tan adecuada para ejercer el papel de «musa invisible» de Chaikovski. En curioso contraste con sus opiniones moralistas sobre las cuestiones sentimentales, la señora von Meck lanzaba en sus cartas al compositor repetidas y apasionadas invectivas contra el

matrimonio como institución social, confesando abiertamente su odio hacia él.

«Podéis pensar, mi querido Piotr Ilich», escribió en una carta del 31 de marzo de 1878, «que soy una gran admiradora del matrimonio, pero, para que no os equivoquéis en nada referente a mí, os diré que soy, por el contrario, una enemiga irreconciliable del mismo; sin embargo, cuando hablo de la situación de otra persona, considero necesario hacerlo desde su punto de vista»[13]. En otra carta, de forma más general, pero no menos inequívoca, declaró: «La distribución de derechos y obligaciones determinada por las leyes de la sociedad me parece especulativa e inmoral»[14]. No es fácil conciliar una actitud tan militante con el compromiso y la devoción por la familia, y cabe sospechar que su propia experiencia matrimonial la forzase a reconocer los beneficios de formar una familia, al tiempo que rechazaba cualquier goce verdadero de la unión sexual entre hombre y mujer. No sin razón reveló en cierta ocasión el triste pensamiento de que «dejé de soñar a los diecisiete años, es decir, en el momento de casarme con mi marido»[15]. El matrimonio, por lo tanto, no era, al parecer, más que un penoso imperativo para crear una familia. Tal vez también por esa razón se esforzó en casar a todos sus hijos lo antes posible para asegurar su estabilidad social en caso de que ella muriera. Pero, en lo que se refería a las relaciones sexuales entre el hombre y la mujer, para ella equivalían a una explotación mutua. Esta actitud no está muy alejada de los razonamientos de pensadores radicales rusos contemporáneos como Nikolái Chernishevski y Dmitri Pisarev, que consideraban el matrimonio un puntal de la sociedad burguesa y propugnaban su abolición. La obra de Pisarev era particularmente respetada por la señora von Meck, que consideraba el positivismo decimonónico como una cuestión de principios. Este enfoque rigurosamente pragmático e incluso aprensivo de la sexualidad que se hace patente en sus opiniones negativas sobre el matrimonio fue lo que probablemente dio origen a la incandescencia de la pasión platónica que caracterizó su relación con Chaikovski. A pesar del considerable componente erótico de su actitud (como veremos), se mostraría bastante satisfecha con el acuerdo implícito entre ambos de no verse nunca cara a cara en ninguna circunstancia, aunque, habida cuenta de su resuelta personalidad, podría haberlo revocado fácilmente en cualquier momento. Es indudable que esta decisión no tuvo sólo que ver con sus aprensiones respecto a su físico poco atractivo y a su avanzada edad; mucho más fundamental era su concepción del erotismo en términos psicológicos más que físicos, aspecto este último que, por la razón que fuera, había sido celosamente expulsado de su mente. La relación que se estableció entre ambos satisfacía sus necesidades más profundas, permitiéndole dar rienda suelta a sus emociones y excluyendo, por definición, lo que ella creía que eran los aspectos desagradables, vulgares, vergonzosos y humillantes del amor sexual. Esta postura nos puede proporcionar la clave para entender la siguiente paradoja hipotética. Para una mujer con puntos de vista como el suyo, la aparente misoginia de Chaikovski y su declarada aversión al matrimonio podían parecer incluso atractivas, mientras que cualquier comentario sobre su homosexualidad (término que, en todo caso, debía resultar incomprensible para una dama de educación «victoriana») no provocaría necesariamente ninguna explosión de indignación. Tal actitud le permitía interpretar la pasión amorosa entre dos hombres como un comprensible exceso

sentimental, una forma de unión platónica que simplemente excluía el indecoroso coito con una mujer. Para ella, un acto sexual entre hombres era tan imposible de imaginar que el componente fisiológico en cualquier relación de este tipo podía ser completamente ignorado. Incluso en el caso de que la señora von Meck hubiese sido informada en algún momento de las inclinaciones eróticas de su «adorado amigo», no se deduce en absoluto que esta mujer sin prejuicios, sin religión y con un pensamiento independiente se hubiera visto impulsada a rechazarlo. Volveremos sobre esta cuestión, pero en este punto cabe señalar que, en una de sus primeras cartas, manifestó su absoluto desprecio por la opinión pública: «Para una persona que vive tan ascéticamente como yo, llega con toda lógica un momento en el que todo aquello que la gente llama relaciones sociales, las normas regidas por la moda, las formalidades, etc., se convierten en sonidos carentes de significado», escribió a Chaikovski el 7 de marzo de 1877[16]. Y cinco años más tarde seguiría insistiendo: «No me preocupa en absoluto la opinión pública»[17]. En sus cartas encontramos muchas declaraciones de este tipo. Al mismo tiempo, sentía una insaciable curiosidad por todo lo relacionado con el hombre que había despertado su repentino y apasionado interés. «Y esa es la razón», escribió en esa misma carta temprana del 7 de marzo de 1877, «por la cual, tan pronto como me recuperé de la primera impresión que me había causado vuestra composición, deseé inmediatamente saber qué clase de hombre había creado semejante obra. Empecé a buscar cualquier oportunidad para saber lo que fuese sobre usted, sin dejar pasar ninguna ocasión de escuchar algo, de conocer las opiniones de otros, cada juicio individual, cada comentario, y os diré a este respecto que, muy a menudo, lo que otros censuraban en usted a mí me llevaba al éxtasis: cada uno tiene su propio gusto». Y aún más: «Me interesa tanto saberlo todo sobre usted que casi en todo momento puedo decir dónde os encontráis y, hasta cierto punto, qué estáis haciendo. Y a partir de todo lo que yo misma he observado en vos y de lo que he oído de otras fuentes, favorables y desfavorables, he concebido los sentimientos más cordiales, afectuosos y entusiastas hacia vuestra persona»[18].

Probablemente fue a través de Kotek como la señora von Meck tuvo noticia de las dificultades financieras de Chaikovski, mostrando entonces por primera vez el extraordinario tacto que la caracterizaba, al menos en su relación con el compositor, a quien decidió ayudar encargándole varias obras sencillas y recompensándole con una generosidad poco común. Sin embargo, con su habitual perspicacia, Chaikovski no tardó en darse cuenta de su propósito. Ya en mayo de 1877 lo dejaba patente: «A pesar de los más rotundos desmentidos de cierto amigo mío al que también conocéis bastante bien [Kotek], tengo razones para sospechar que es a su adorable perfidia a la que debo la carta que he recibido de vos esta mañana. Yo había ya sospechado, cuando recibí de vos los anteriores encargos, que os movía a ello dos consideraciones: por un lado, deseabais verdaderamente tener como fuera algunas composiciones mías; por otro, tras haber sabido de mis sempiternas dificultades económicas, acudíais en mi ayuda. Me veo obligado a sacar esta conclusión por los honorarios excesivamente generosos con los que habéis recompensado mi insignificante trabajo»[19]. Esta reacción, así como muchas otras muestras de incomodidad en sus cartas en lo tocante a los asuntos económicos, dice mucho en favor de Chaikovski. A pesar de

lo complejo de la situación en la que inesperadamente se encontraba, debido a la conjunción de amistad, creatividad y dinero, no sucumbió a la tentación de acogerse a una forma de vida fácil. Ya en aquel momento, el respeto que sentía por su interlocutora era demasiado grande. Esta afirmación, por su puesto, desafía la extendida creencia, difundida al parecer por personas cercanas a la familia von Meck (aunque no a la propia Nadezhda, que no tenía ningún contacto con el entorno de sus hijos), según la cual Chaikovski explotó consciente e hipócritamente el insólito apego hacia él de su rica protectora, sacándole dinero sin apenas preocuparse por ella como persona ni por sus inquietudes[20]. De acuerdo con esta perversa idea, la correspondencia entre ambos –que ocupa nada menos que tres grandes volúmenes–, con sus innumerables pasajes de enorme elocuencia y sus recurrentes afirmaciones de devoción, sus confesiones íntimas y sus revelaciones creativas, sus expresiones del más tierno afecto y sus muestras de simpatía, no sería más que una artera fachada erigida por un cínico egoísta con fines puramente interesados. Pero tal idea, simple y llanamente, no se sostiene. Se ha dicho, además, que la visión negativa viene respaldada por las cartas de Chaikovski a sus hermanos, en las que a veces el tono de sus referencias a la señora von Meck, o a diversos problemas relacionados con o causados por ella, difiere efectivamente del utilizado en las cartas que le dirigía personalmente. Esta discrepancia, sin embargo, no debería exagerarse. De existir en la actitud del compositor hacia su benefactora un elemento de ambivalencia –causada sin duda por su feroz defensa de su independencia personal–, apenas era significativo: las mencionadas disparidades son muy infrecuentes, y las manifestaciones de disgusto o irritación hacia la señora von Meck que pueden encontrarse en ellas se refieren invariablemente a cuestiones menores, son inmediatamente lamentadas por el propio Chaikovski y jamás contienen el más mínimo rastro de falta de respeto. Por regla general, las expresiones de irritación eran causadas por lo que él consideraba una falta de comprensión por parte de su «mejor amiga» y, una vez más, aparecen muy raramente. Habida cuenta de la naturaleza neurótica y la inestabilidad emocional de Chaikovski, no hay nada sorprendente en ello: hacía lo mismo, y a menudo con mayor vehemencia, con su hermana y sus hermanos, a pesar de lo cual su profunda devoción hacia ellos está fuera de toda duda. Se trata de detalles que no pasan de ser «rasgos puntuales recogidos a través de un análisis excesivamente riguroso», como ya destacaron los primeros editores de su correspondencia[21].

En cierto sentido, es legítimo afirmar que, en el plano espiritual y psicológico, la amistad con Nadezhda von Meck se convirtió en la vida de Chaikovski en un fenómeno equiparable a su futuro vínculo con su sobrino Bob Davidov. Este tipo de relación con una mujer es, de hecho, a menudo característico del varón homosexual con sensibilidad artística y espiritual. Según Platón, la sabia Diotima era la consejera de Sócrates en asuntos del corazón, pese a que Sócrates era ciertamente homoerótico, como muestran los primeros diálogos. Otro ejemplo, que se antoja incluso más cercano a la amistad del compositor con la señora von Meck, es el romance platónico entre Miguel Ángel y Vittoria Colonna, marquesa de Pescara (también una viuda madura), que se retiró a un convento y desde allí intercambió apasionados sonetos con el artista.

Sin embargo, es indudable que el aspecto económico de su amistad creó cierta

incomodidad y una tensión subyacente, puesta ya en evidencia en la carta antes citada, pero ambos aprendieron a gestionar esta incomodidad con admirable delicadeza. Así, en esa misma misiva, Chaikovski rechazaba un nuevo encargo de la señora von Meck (que llevaba implícito otra extravagante retribución): «Esta vez, por alguna razón, estoy persuadido de que vuestros motivos obedecen exclusivamente o casi exclusivamente a la segunda consideración [la ayuda económica]. Esa es la razón por la cual, tras haber leído vuestra carta, y aun leyendo entre líneas el tacto y la amabilidad que la inspiran, así como vuestra conmovedora simpatía hacia mí, sentí al mismo tiempo una enorme reticencia a empezar a trabajar en ello de inmediato y, en consecuencia, me apresuré en mi nota de respuesta a posponer el cumplimiento de mi promesa. No deseo que se instale en nuestra relación esa impostura, esa mentira que inevitablemente se manifestaría si, haciendo caso omiso de mi voz interior y desprovisto del espíritu que usted exige, me apresurara a trabajar en algo, os enviara ese «algo» y recibiera de usted una retribución indecorosa». Y más adelante: «En general, en mis relaciones con usted se da la delicada circunstancia de que, cada vez que nos escribimos, surge el tema del dinero»[22]. Sin embargo, acuciado por su difícil situación económica y por su incapacidad para encontrarle una solución, en esa misma carta del 1 de mayo de 1877 Chaikovski pidió a la señora von Meck un préstamo de tres mil rublos: «Me he decidido a pediros esta ayuda. Usted es la única persona en el mundo a la que no me avergüenza pedirle dinero. En primer lugar, por vuestra amabilidad y generosidad; en segundo lugar, porque sois muy rica. Me gustaría concentrar todas mis deudas en las manos de un magnánimo acreedor y librarme así de las garras de los prestamistas». Al final, como de pasada (aunque tal vez con cierta intención consciente o inconsciente), menciona que se halla trabajando en ese momento en una sinfonía que le gustaría dedicarle, y que en en esa obra ella descubriría «los ecos» de sus «sentimientos y pensamientos más íntimos»[23]. Chaikovski dudó en enviar esta carta, pero finalmente lo hizo, recibiendo al día siguiente una respuesta muy entusiasta y cordial de la dama: «Querido Piotr Ilich, os agradezco sinceramente y de todo corazón la confianza y la amistad que me habéis demostrado recurriendo a mí en este momento. Y, en particular, aprecio mucho que lo hayáis hecho dirigiéndoos directamente a mí, y os pido sinceramente que os dirijais siempre a mí como a vuestra amiga íntima, que os quiere sincera y profundamente. En cuanto a la devolución del préstamo, os pido, Piotr Ilich, que no penséis en ello ni os preocupeis»[24]. Este intercambio de cartas fue el primer acuerdo comercial entre ambos.

En una carta fechada el 7 de marzo, la señora von Meck pedía a Chaikovski una fotografía, aunque confesaba que ya poseía dos, y luego pasaba a describir directamente su «ideal de ser humano», al cual, como se desprende del contexto, su corresponsal se ajustaba plenamente. «Mi ideal de ser humano», escribió, «es necesariamente un músico, pero sus cualidades humanas deben estar a la altura de su talento. Sólo entonces es capaz de producir en mí una impresión profunda y completa. <…> Considero al músico-humano la creación más elevada de la naturaleza». Y: «Me siento feliz de que, en usted, el músico y el ser humano estén unidos de forma tan bella, tan armoniosa, de tal modo que me permite abandonarme por completo al hechizo de los sonidos de vuestra música, porque

estos sonidos albergan un significado noble y libre de toda impostación; no están escritos para otras personas, sino para expresar vuestros propios sentimientos, vuestros pensamientos y vuestro estado de ánimo. Me alegro de que mi idea se haya transformado en una posibilidad real, de no tener que renunciar a mi ideal, de hallarlo, por el contrario, cada vez más entrañable, cada vez más encantador. Si supierais lo que vuestra música es capaz de hacerme sentir y lo mucho que debo agradeceros por provocar en mí estos sentimientos»[25]. En esa misma carta, ella también insinuaba, de forma algo nebulosa, la forma que le gustaría que adoptaran sus relaciones: «Hubo un tiempo en el que tenía muchas ganas de conoceros en persona. Pero ahora, cuanto más fascinada me siento por vos, más temo conoceros; siento que sería incapaz de hablaros, aunque, si en algún lugar, de forma inesperada, nos encontráramos cara a cara, no podría trataros como a un extraño y os ofrecería mi mano, aunque sólo para estrechar la vuestra, sin decir una palabra. Prefiero pensar en vos en la distancia, escucharos en vuestra música y sentirme unida a vos a través de ella»[26]. Este modelo de relación sin duda convenía más a Chaikovski, aunque, de nuevo para su mayor crédito, en su respuesta del 16 de marzo le advirtió con delicadeza que él no se ajustaba al ideal imaginado por ella, aunque reconocía de buen grado el vínculo espiritual que los unía: «Tenéis razón, Nadezhda Filaretovna, al suponer que soy capaz de comprender plenamente las peculiaridades de vuestro ser espiritual. Me atrevo a pensar que no os equivocáis al considerarme alguien muy próximo a vos. Del mismo modo que habéis querido estar atenta a los juicios de la opinión pública sobre mí, también yo, por mi parte, no he perdido oportunidad de conocer detalles sobre vos y vuestra forma de vida. Siempre me habéis interesado en tanto que persona cuya constitución moral contiene muchos rasgos en común con mi propia naturaleza <…>. Hubo un tiempo en que estaba tan atenazado por este miedo a la gente que casi perdí la razón. Las circunstancias de mi vida se desarrollaron de tal manera que no podía huir y esconderme. Me vi obligado a luchar conmigo mismo, y sólo Dios sabe lo mucho que me ha costado esta lucha. <…> Por todo lo dicho, comprenderéis fácilmente que no me sorprenda en absoluto el hecho de que, amando como amáis mi música, no queráis conocer personalmente a su autor. Teméis no encontrar en mí las cualidades que vuestra imaginación llena de idealismo me ha atribuido. Y tenéis toda la razón. Creo que, al conocerme más de cerca, no hallaríais esa correspondencia, esa armonía total entre el músico y el ser humano con la que soñáis»[27]. Este razonamiento, sin embargo, no disuadió en lo más mínimo a la dama: «En el sentido al que os referís, es posible que yo hubiera tenido miedo al principio, antes de convencerme de que poseéis todo aquello que exijo a mi ideal, que de hecho lo encarnáis, subsanando mis desengaños, mis errores y mis anhelos; sí, si tuviera la felicidad en mis manos, os la entregaría. Pero ahora tengo miedo a conoceros por una razón y un sentimiento muy diferentes»[28].

La señora von Meck proporcionó a Chaikovski catorce años de vida creativa libre de cargas económicas y plenamente realizada. El compositor, a su vez, no sólo le brindó su *Cuarta sinfonía en Fa menor,* op. 36, dedicada a su «mejor amiga», sino también la dicha de una amistad llena de ternura y gratitud, que se convirtió para ella en una fuente de consuelo y placer, además de otorgarle su propia inmortalidad histórica: sus nombres han quedado inseparablemente

unidos para siempre.

Hacia el mes de mayo de 1877, la aversión de Chaikovski por Moscú y por sus responsabilidades en el conservatorio había alcanzado un punto crítico[29]. Una de las consecuencias de su acuerdo económico con la señora von Meck fue el fin de su dependencia de Shilovski. El matrimonio de Vladimir a finales de abril, que el compositor reprobaba, sirvió de pretexto para el enfriamiento radical de la relación entre ambos, hasta el punto de la ruptura virtual, aunque, paradójicamente, pudo haber incentivado sus propios pensamientos en esa misma dirección.

En la carta a Modest del 4 de mayo, Chaikovski también hablaba del progreso de su enamoramiento por Iosif Kotek, quien, entretanto, había iniciado un romance con una cantante: «¡Mi amor por una persona que tú conoces se ha inflamado con una intensidad nueva e inaudita! El motivo son los celos <…>. Al principio me lo ocultaron, pero mi corazón me lo había revelado incluso antes.

Intenté alejarme de este pensamiento, consolándome con toda clase de invenciones. Pero un buen día me lo confesó todo. No puedo expresarte la tortura que supuso saber que mis sospechas estaban fundadas. Ni siquiera fui capaz de ocultar mi dolor. He pasado varias noches terribles. No es que esté enojado con él o con ella, en absoluto. Pero de repente he sentido con una fuerza inaudita que soy un extraño para él, que esta mujer está millones de millones de veces más cerca de él que yo. Luego me acostumbré a este terrible pensamiento, pero el amor se inflamó con más fuerza que nunca. Seguimos viéndonos todos los días, y él nunca se había mostrado tan afectuoso conmigo como ahora»[30].

El 27 de mayo, el compositor informó a la señora von Meck de que la *Cuarta sinfonía*, que en el último momento había decidido dedicarle, estaba «terminada en su diseño general» y que al final del verano se pondría a orquestarla[31]. Valeri Sokolov señala con acierto que «se debe prestar la máxima atención a la naturaleza de las emociones del compositor en el momento de escribir *Francesca* y la *Cuarta sinfonía*»[32]. Sin duda, su centro emocional en el invierno anterior había sido Iosif Kotek.

Tras el inicio de su amistad con la señora von Meck (que supuso, como hemos visto, la repentina resolución de sus problemas económicos), la aparición de otra mujer, que de hecho cayó directamente en sus brazos, fue claramente otra conjunción de hechos que intervino en su destino en la primavera de 1877. Las circunstancias del matrimonio de Chaikovski las conocemos no sólo por la correspondencia que mantuvo con sus familiares y con la señora von Meck. El relato más detallado lo proporcionó Nikolái Kashkin, su amigo y colega en el conservatorio. Según Kashkin, el compositor compartió con él, en un momento dado, sin la menor incitación y de forma bastante repentina (probablemente en 1890), su propia versión de los acontecimientos internos y externos que condujeron a su catástrofe matrimonial. Kashkin no escribió sus recuerdos hasta 1918 y fueron publicados en 1920, es decir, más de cuarenta años después de los acontecimientos que describen[33], por lo que deben tratarse con mucha cautela. El recurso elegido por Kashkin es, curiosamente, la narración en primera persona –es decir, en la propia voz de Chaikovski–, que sin duda funciona eficazmente, sin que nos haga, no obstante, olvidar que se trata de una interpretación retrospectiva del pasado tanto por parte del narrador como del memorialista que

afirma haber registrado las palabras de este último. En consecuencia, la óptica entera de la narración debe mucho a la retrospección y pretende convertirse en una especie de crónica oficial del desafortunado matrimonio del compositor. Tampoco se puede dudar de que Kashkin dramatizó la historia, adornándola con detalles de su propia cosecha, a veces bastante absurdos. El resultado se antoja el proyecto de colaboración entre dos viejos amigos cuyo objetivo –del que podían ser o no plenamente conscientes– era blanquear la conducta de uno de ellos veinte años antes, para así calmar los remordimientos de conciencia que de vez en cuando todavía afloraban.

En 1894, la *Gaceta de San Petersburgo* publicó los recuerdos de la viuda del compositor sobre su matrimonio, que en su mayor parte coinciden con el relato del propio Chaikovski en sus cartas a la señora von Meck[34]. Aunque las remembranzas de Antonina Miliukova suelen ser superficiales e ingenuos –rasgos evidentemente distintivos de la personalidad de la autora–, su franqueza y autenticidad de tono, así como la profusión de detalles que había guardado en su memoria, dan fe de su veracidad básica y contradicen los escritos apologéticos de Modest y Kashkin, quienes se empeñaron en presentar a Antonina como una desequilibrada mental «ya en el momento en que contrajo matrimonio con Piotr Ilich»[35]. Muy al contrario, los recuerdos de Antonina están impregnados de amor y devoción a la memoria de su marido, así como de un evidente reconocimiento de su grandeza.

Los Miliukov descendían, por línea paterna, del comandante militar Semion Miliuk, muerto en la famosa batalla del Campo de Kulikovo (1380), que supuso el inicio de la liberación de Rusia del yugo tártaro. La madre de Antonina pertenecía a la familia Yaminski, también muy notable. Su escudo de armas figuraba en el Libro General de Heráldica del Imperio Ruso y todos los miembros masculinos de la familia habían seguido la carrera militar. «Si comparamos la genealogía de Chaikovski con la de su esposa», observa Valeri Sokolov, «este matrimonio, por paradójico que parezca, podría describirse con razón como un mal enlace, ya que, según los criterios de la época, el compositor era considerablementeinferior por nacimiento a su esposa, cuyas “raíces” estaban indisolublemente unidas a la rica y gloriosa historia de la nobleza rusa»[36].

La familia Miliukov residía en las afueras de Moscú, en la región de Klin. La infancia de Antonina, al igual que la de sus hermanos, Alexander y Mijaíl, y la de su hermana, Elizaveta, se vio enturbiada por la separación de sus padres en 1851 y las interminables disputas y litigios que mantuvieron entre ambos. Antonina había nacido el 23 de junio de 1848 y se educó en un internado privado de Moscú y, más tarde, en la finca de su padre en Klin. Continuó su educación en el Instituto de Santa Isabel de Moscú para hijas de la nobleza, cursando sus estudios entre 1858 y 1865. Además de las asignaturas obligatorias, recibió clases de piano y canto. A la muerte de su padre en 1871, dio comienzo un tortuoso proceso de división de las tierras y propiedades de la familia, con innumerables pleitos entre los hijos, ya adultos, y su madre[37].

Antonina y Chaikovski se habían conocido en Moscú en mayo de 1872, en el apartamento del hermano de ella, Alexander Miliukov, quien poco antes se había casado con una hija de Ekaterina Jvostova-Sushkova, cuyo salón en San Petersburgo habían frecuentado Chaikovski y Alexei Apujtin cuando aún eran

estudiantes en la Escuela de Jurisprudencia. En el curso de la conversación que siguió, la esposa de Alexander, una conocida cantante aficionada, mencionó que su cuñada estaba pensando en matricularse en el Conservatorio de Moscú. Antonina recordó la reacción de Chaikovski al respecto: «"¿En serio?", me dijo, mirándome con ojos inteligentes e infinitamente afables. "Mejor sería que te casaras", añadió y me miró ahora con cierta tristeza»[38]. Ella no percibió la ironía de estas palabras, pero Chaikovski le había aconsejado sinceramente que formara una familia en lugar de plantearse una formación musical.

En aquella ocasión, Antonina quedó impactada por los ojos del compositor: «Jamás en mi vida he podido olvidar esos maravillosos ojos. Me reconfortaban tanto en la distancia como en la cercanía. Esos ojos me conquistaron para siempre»[39]. También recordó cómo, nada más conocerlo, asistió a un concierto con unas entradas que él le había enviado. «Ese día escuché una nueva pieza tuya», le recordaría en una carta muchos años después[40]. Muy probablemente se trataba de la nueva cantata que Chaikovski había compuesto para la inauguración de la Exposición Politécnica, que tuvo lugar en Moscú el 31 de mayo de 1872[41]. Desoyendo el consejo de Chaikovski, Antonina se matriculó en 1873 en el Conservatorio de Moscú, donde estudió piano con Eduard Langer y teoría básica con Karl Albrecht. De vez en cuando trataba de encontrarse con Chaikovski en los descansos entre clases, persuadida de que estaba enamorada de él y de que él estaba a punto de corresponder: «Durante más de cuatro años le estuve amando en secreto. <…> Yo sabía a ciencia cierta que le gustaba, pero él era tímido y nunca me habría hecho una proposición. Pasadas las seis semanas, encargué una misa en la capilla y, tras rezar un poco más en casa, le envié una carta en la que le confesaba por escrito todo mi amor acumulado durante años. Me contestó enseguida y comenzamos una correspondencia no exenta de interés»[42].

Sin embargo, al año siguiente abandonó el conservatorio, fuese por su bajo rendimiento académico (según Kashkin, el juicio de Langer sobre ella fue muy poco halagador[43]) o por falta de dinero. En la época de su primera carta al compositor, Antonina ya se ganaba la vida por su cuenta, aunque no sabemos exactamente de qué manera. Tras la división de la finca de su padre a finales de 1876, recibió una pequeña herencia. Evidentemente, esta circunstancia le hizo plantearse el matrimonio y, en la primavera del año siguiente, decidió recordarle a Chaikovski su existencia. Este último, por su parte, probablemente había olvidado por entonces aquellos encuentros ocasionales de cinco años atrás. Sobre la base de datos circunstanciales (las primeras cartas que intercambiaron se han perdido), se puede suponer que Antonina le envió su declaración amorosa a finales de marzo o principios de abril.

El compositor describió lo sucedido en una carta a la señora von Meck del 3 de julio de 1877: «Supe por su carta que ella me amaba desde hacía tiempo. La carta desprendía tanta sinceridad y era tan afectuosa que decidí contestar, algo que en el pasado había evitado cuidadosamente en casos parecidos. Y aunque mi respuesta no ofrecía a la joven ninguna esperanza de reciprocidad, comenzamos a escribirnos regularmente»[44]. En esta misma carta, Chaikovski deja claro que «había conocido y se había encontrado previamente» con la joven en cuestión. El resultado de la breve correspondencia entre ambos fue que, ya a principios de

mayo, Chaikovski recibió el ofrecimiento por parte de la joven de entregarle «su mano y su corazón». En los archivos sólo se conservan dieciséis cartas escritas por Antonina al compositor, de las cuales sólo tres se refieren al periodo que estamos examinando. En una carta del 4 de mayo de 1877, que no ha sido conservada en su totalidad, Antonina escribió: «Ahora mismo, aunque no puedo verte, me consuela el pensamiento de que estás en la misma ciudad que yo, mientras que, de aquí a un mes, o tal vez incluso menos, lo más probable es que te hayas marchado, y Dios sabe si volveré a verte, porque yo tampoco pienso quedarme en Moscú. Pero, esté donde esté, jamás podré olvidarte ni dejar de quererte. Lo que me ha gustado en ti no lo encontraré nunca en nadie más y, en una palabra, no me interesa ningún otro hombre después de haberte conocido», tras lo cual pasa a informarle de que, una semana antes, un joven conocido le había confesado su amor, mientras que la persona a la que ella realmente amaba, aquel a quien iba dirigida la carta, era incapaz de mostrarle «poco más que una completa indiferencia»[45].

Con toda probabilidad, la respuesta de Chaikovski –la carta no se ha conservado– contenía un largo recuento de sus propios defectos. El 15 de mayo, Antonina volvió a escribirle, pero quedó sorprendida y consternada cuando el mensajero con el que la había enviado se la devolvió, explicándole que Chaikovski no se encontraba en la ciudad (de hecho, había partido de Moscú para pasar unos días en la finca de Konstantin Shilovski en Glebovo), de modo que se sentó de inmediato a escribir otra carta, aún más larga y apasionada, repleta de expresiones tales como que se hallaba «presa de la angustia», que «se moría de ganas y ardía en deseos» de verlo y que estaba decidida a seguir amándolo a toda costa: «Mi primer beso será para ti y para nadie más. <…> No puedo vivir sin ti; tal vez por ello acabaré pronto con mi vida. De modo que déjame mirarte y besarte para poder recordar ese beso en el otro mundo»[46]. En la posdata le suplicaba que la visitara lo antes posible.

Los desahogos amorosos de Antonina no suponían en absoluto una amenaza real de suicidio y no eran tan extravagantes si los comparamos con las típicas historias de amor, reales o ficticias, de aquella época. Ya en su siguiente carta, escrita el 21 de mayo, se percibe una cierta disculpa por sus dramáticas amenazas: «Es verdad que en mis últimas cartas he escrito muchas tonterías, pero ten por seguro que en realidad no soy tan valiente y jamás me permitiría llegar a ese extremo»[47]. Aun así, sus cartas están impregnadas de una genuina angustia. Además, ella había insistido en un encuentro cara a cara, lo que complicaba aún más esta delicada situación. Tras recibir la primera carta de Antonina con su confesión de amor, Chaikovski empezó a pensar seriamente en la posibilidad de formar una familia que de repente se abría ante él[48]. En cuanto a Modest, que se oponía enérgicamente a la idea de que su hermano se casara, Chaikovski optó por no informarle en absoluto de las diferentes «candidatas» ni de sus planes matrimoniales en general. Chaikovski vaciló y titubeó, aunque al mismo tiempo no quería perder esta singular oportunidad de contraer matrimonio, sobre todo porque en esta ocasión no había necesidad de buscar y elegir él mismo a la novia, con todas las galanterías y cortejos que aquello implicaba. Esta vez la iniciativa la había tomado la otra parte.

Por un giro irónico del destino, fue justo en ese momento cuando una nueva

coincidencia vino a desempeñar un papel catalizador en el desarrollo del drama: una conocida suya, la cantante Elizaveta Lavrovskaia, le aconsejó en una conversación la novela en verso de Alexander Pushkin *Eugenio Oneguin* como posible tema de su siguiente ópera: «La idea me pareció bastante absurda –escribió el compositor a Modest el 18 de mayo de 1877– y en ese momento no dije nada. Más tarde, sin embargo, mientras me hallaba cenando *solo* en una taberna, me acordé de *Oneguin* y me puse a pensar: la idea de Lavrovskaia empezó a parecerme atractiva, muy pronto me dejé seducir por ella y al final de la cena ya me había decidido. <…> *Oneguin* es una mina de poesía. No se me escapa, por supuesto, que en esta ópera habrá pocos efectos teatrales y poca acción. Pero el espíritu poético que la impregna, la humanidad y la sencillez del tema, combinados con un texto magistral, compensarán con creces estas carencias»[49]. El argumento de la obra maestra de Pushkin (terminada en 1833) es efectivamente muy simple y puede resumirse así: Oneguin, un dandi de la capital, conquista sin proponérselo el corazón de Tatiana, una joven de la alta burguesía. Al recibir una carta de ella, ingenuamente apasionada, en la que le confiesa su amor, él la rechaza de forma cortés, pero con cierta condescendencia. De forma abyecta, comienza a coquetear con la hermana de la joven, la prometida de su amigo el poeta Lenski, lo que no tarda en provocar una riña, la exigencia de un duelo y finalmente la muerte de Lenski. Cuando Oneguin regresa a San Petersburgo unos años después, se encuentra con Tatiana, convertida ahora en una elegante dama de la alta sociedad, casada con un general que la adora y a quien ella está agradecida, aunque poco más. Oneguin descubre de repente que Tatiana ha sido el único amor verdadero de su vida y, con mucho retraso, le envía una apasionada declaración de amor. Pero esta vez es él quien se encuentra con la negativa: aunque Tatiana nunca ha dejado de amarlo, decide atenerse a su deber marital y mantenerse fiel a su esposo.

¿No sería tal vez este repentino entusiasmo por el asunto de *Oneguin* una consecuencia de su propia y creciente preocupación por su relación con Antonina Miliukova? Valeri Sokolov ha llegado a la fundada conclusión de que «no fue *Eugenio Oneguin* lo que generó su interés por Antonina Miliukova (como el propio Chaikovski y Kashkin afirmarían años después), sino que, por el contrario, fueron las cartas que recibió de esta joven encaprichada con él las que prepararon de forma involuntaria el sustrato especial que propició que la semilla arrojada por Lavrovskaia produjera enseguida unos brotes tan asombrosamente exuberantes»[50]. Por la profundidad y la fuerza de los sentimientos que expresa, no cabe duda de que la ópera *Eugenio Oneguin* fue una de las obras más íntimamente sentidas por Chaikovski. «En cuanto a la música, me gustaría señalar», escribió a Serguéi Taneyev en 1878, «que, si alguna vez se ha escrito una música desde la pasión más sincera, desde el amor más verdadero por la historia y los personajes que la integran, esa es la música para *Oneguin*. Mientras la componía, temblaba y me derretía de inexpresable placer. Si el oyente logra sentir aunque sea la parte más ínfima de lo que yo experimenté al escribir esta ópera, todos mis deseos se habrán visto colmados»[51]. La famosa carta de Tatiana a Oneguin es la pieza central tanto del original de Pushkin como de la ópera de Chaikovski. De hecho, empezó a componer la ópera precisamente por esta escena, o al menos eso es lo que el propio compositor le dijo a Kashkin[52].

Refiriéndose a este periodo de su relación con Antonina, Chaikovski admitió en su carta del 3 de julio a la señora von Meck: «No voy a entrar en los pormenores de esta correspondencia, pero el resultado fue que accedí a su petición de visitarla. ¿Por qué lo hice? Ahora me parece que era el propio destino el que me arrastraba hacia esta joven. Durante nuestro encuentro, volví a explicarle que no sentía por ella más que simpatía y gratitud por su amor. Sin embargo, cuando nos separamos, empecé a considerar lo irreflexivo de mi actitud. Si no la amaba, si no quería alentar sus sentimientos, ¿por qué la había visitado y cómo terminaría todo esto?»[53]. Este encuentro tuvo lugar el 20 de mayo en la casa donde Antonina alquilaba una habitación. Su descripción posterior del encuentro coincide con lo que Chaikovski había contado brevemente a la señora von Meck. «Un día», escribe Antonina, «recibí una breve carta: "Mañana iré a visitarte". Y así fue. Él fascinaba siempre a todas las jóvenes, pero ese día en particular su mirada era especialmente cautivadora. Entre otras cosas dijo: "¡Pero si soy ya casi un anciano!". "Te quiero tanto", le contesté, "que el simple hecho de sentarme a tu lado, de hablar contigo, de tenerte cerca, me llena de felicidad". Estuvimos sentados uno junto a otro durante una hora. "Déjame reflexionar hasta mañana", dijo al marcharse»[54].

Todavía bajo la impresión de este encuentro, Antonina le escribió una nueva carta al día siguiente, el 21 de mayo, en la que le aseguraba lo idílica que sería la vida una vez casados[55]. Al recibirla, Chaikovski decidió volver a verla y más tarde escribió a su benefactora: «A partir de su siguiente carta, llegué a la conclusión de que si, habiendo llegado hasta aquí, me alejaba súbitamente de esta muchacha, le causaría un gran daño que podría conducirla a un final trágico. Así pues, me enfrenté a una difícil alternativa: o preservar mi propia libertad a costa de la desgracia de esta chica (y *desgracia* no es una palabra vacía: ella, en efecto, me ama infinitamente), o *casarme*. No me quedaba más remedio que optar por lo segundo»[56]. (En la versión de Kashkin, se insiste de nuevo con fuerza en la implicación emocional del compositor con la Tatiana de *Eugenio Oneguin.*)

En sus memorias, Antonina sugiere que su segundo encuentro tuvo lugar al día siguiente del primero, es decir, el 21 de mayo, pero, en realidad, no volvieron a verse hasta el lunes siguiente, 23 de mayo. En el transcurso de estos pocos días, Chaikovski tomó su decisión final, como explicó más tarde a la señora von Meck en esa misma carta del 3 de julio: «Y así, una buena tarde fui a visitar a mi futura esposa y le dije con franqueza *que no la amaba,* pero que sería, en cualquier caso, su amigo más devoto y agradecido. Le describí con detalle mi carácter, mi temperamento irritable y quebradizo, mi nula sociabilidad y, en fin, mis circunstancias [económicas]. Después le pregunté si deseaba ser mi esposa. La respuesta, por supuesto, fue afirmativa»[57]. Por su parte, Antonina recordaba la proposición de matrimonio de Chaikovski y su reacción a la misma de la siguiente manera: «El día siguiente me dijo: "Lo he pensado mucho y esto es lo que tengo que decir. Nunca en mi vida he amado a una mujer y siento que ya soy demasiado viejo para un amor apasionado. Nunca lo sentiré por nadie. Pero tú eres la primera mujer que me gusta de veras. Si te conformas con un amor tranquilo y sosegado, algo así como el amor de un hermano, te hago entonces mi proposición". Por supuesto, acepté todas sus condiciones. Aun así, permanecimos sentados muy rígidos uno frente al otro, mientras hablábamos ya de nuestro

futuro juntos. Al cabo de un rato se levantó y dijo: “Bueno, es hora de irse”. Se puso su capa de verano (era el mes de junio) [*sic,* 23 de mayo], y entonces, de un modo particularmente encantador, se volvió hacia mí, extendió sus brazos de par en par y exclamó: “¿Y bien?...”. Y yo le eché los brazos al cuello. Jamás olvidaré ese beso. Inmediatamente después se marchó»[58].

En todo caso, Chaikovski no le suministró a Antonina la información más importante acerca de él, es decir, que prefería tener relaciones sexuales con hombres jóvenes, no con mujeres. Fue un grave error por su parte, que condenaría tanto su vida como la de ella a una serie interminable de miserias que los llevarían a ambos al borde de la locura. Por otra parte, habida cuenta de la limitada capacidad intelectual de su prometida, es dudoso que Chaikovski hubiera podido permitirse tal confesión. De haberlo hecho, abordando el tema tabú y tratando de explicarle su situación, es muy poco probable que esta joven ingenua e inocente hubiera entendido de qué estaba hablando, puesto que las convenciones de la época exigían un vocabulario alusivo y eufemístico en cualquier conversación sobre asuntos sexuales. No se puede asegurar que él mismo fuera del todo inconsciente de lo absurdo de esta situación.

En esa misma carta del 3 de julio a la señora von Meck, Chaikovski describió el agitado estado de ánimo que le invadió inmediatamente después de haber formulado su proposición: «No puedo transmitiros con palabras los terribles sentimientos que experimenté los días siguientes a aquella tarde [23 de mayo]. Es comprensible. Habiendo alcanzado la edad de treinta y siete años, y sintiendo una innata antipatía hacia el matrimonio, resulta muy difícil verse arrastrado por la fuerza de las circunstancias a la condición de *novio*, y además sin sentir la mínima atracción por la novia. Se impone cambiar completamente de forma de vida, esforzarse por el bienestar y la tranquilidad de otra persona vinculada con tu propio destino, todo lo cual resulta tremendamente complicado para un soltero endurecido por el egoísmo. <…> He llegado a la conclusión de que uno no puede evitar su destino y que, en mi encuentro con esta muchacha, es el destino el que manda. Además, sé por experiencia que a veces, en la vida, aquello que nos aterroriza resulta beneficioso y, por el contrario, la decepción puede llegar de aquello por lo que se ha luchado con la esperanza de obtener la dicha y la felicidad. Que sea lo que tenga que ser»[59].

1*ZC,* 2, p. 5.

2*PSSL,* 6, p. 107.

3*Ibid.,* 6, pp. 110-111 (abreviado); texto completo en *CA,* 1, pp. 129-131; traducción inglesa en *UT,* pp. 66-69.

4Para más detalles sobre la historia de la composición del *Valse-scherzo,* véase N. N. Sin’kovskaia, «Iz tvorcheskoi istorii *Val’sa-skerzo* dlia skripku s orkestrom op. 34 Chaikovskogo», en *P. I. Chaikovskii. Nasledie,* 2 vols., San Petersburgo, 2000, 1, pp. 67-76.

5*PR,* p. 355; *PSSL,* 7, p. 51 (abreviado).

6*PM,* 1, p. 3.

7*PSSL,* 6, pp. 96-97.

8ZC, 2, p. 7.

9*PM,* 1, p. xxi.

10*Ibid.,* p. 11.

11G. A. Rimskii-Korsakov, «N. F. fon Mekk i ee sem'ia», en *PM* (2007), 1, pp. 310-311.
12*PM,* 3, p. 197.
13*Ibid.,* 1, p. 291.
14*Ibid.,* p. 211.
15*Ibid.,* p. 104.
16*Ibid.,* p. 5.
17*Ibid*., 3, p. 122.
18 *Ibid.*, 1, p. 6.
19 *PSSL,* 6, pp. 124-125.
20Este punto de vista se refleja, por ejemplo, en un artículo escrito por Olga Bennigsen, nieta de la señora von Meck, «A Bizarre Friendship: Tchaikovsky and Mme von Meck», *Musical Quarterly* 22 (1936), pp. 420-429; también *ead.,* «More Tchaikovsky-von Meck Correspondence», *Musical Quarterly* 24 (1938), pp. 129-138.
21*PM,* 1, p. xxiv.
22*PSSL,* 6, p. 125.
23*Ibid.,* pp. 125-126.
24*PM,* 1, p. 17.
25*Ibid.,* p. 6.
26*Ibid.,* p. 7.
27*PSSL,* 6, p. 116.
28*PM,* 1, p. 10.
29*Ibid*.
30*Ibid.,* p. 130 (abreviado); texto completo en *CA,* 1, p. 123; traducción inglesa en *UT,* p. 70.
31*Ibid.,* p. 140.
32*SAC,* p. 27.
33Kashkin, «Iz vospominanii», cit., pp. 99-132; traducción inglesa en *TTOE,* pp. 121-140.
34*SAC,* pp. 263-271; traducción inglesa en *TTOE,* pp. 113-121.
35Kashkin, «Iz vospominanii», cit., p. 130.
36*SAC,* p. 6.
37*Ibid.,* pp. 7-11.
38*SAC,* p. 265; *TTOE,* p. 115.
39*Ibid.*
40*SAC,* p. 245.
41*Ibid.,* p. 16.
42*SAC,* p. 265; *TTOE,* p. 115.
43Kashkin, «Iz vospominanii», cit., p. 119; *TTOE,* pp. 122-123.
44*PSSL,* 6: 144-145.
45*SAC,* p. 220.
46*Ibid.,* p. 221.
47*Ibid.,* p. 223.
48Cf. la carta a Anatoli del 4 de mayo de 1877, donde escribe: «Cada vez aparecen nuevas candidatas a casarse conmigo, pero no puedo decidirme por ninguna. Una muchacha incluso me ofreció su mano y su corazón por escrito, explicando que está apasionadamente enamorada de mí desde hace tres años. En su carta prometía ser mi "esclava" y añadía que tenía diez mil [rublos] en fondos disponibles. La he visto en alguna ocasión y recuerdo que es bonita, pero desagradable». Luego afirma engañosamente que la rechazó, aunque se trataba de Antonina, a quien desde luego tenía en mente.

49*PSSL,* 6, p. 135.
50*SAC,* p. 31.
51*PSSL,* 7, p. 69.
52Kashkin, «Iz vospominanii», cit., p. 119; *TTOE,* p. 128. Sin embargo, la narración de Kashkin es defectuosa en cuanto a la cronología, la secuencia de los acontecimientos y la agenda personal.
53*PSSL,* 6, p. 145
54*SAC,* pp. 265-266; *TTOE,* p. 115.
55*SAC,* p. 223.
56*PSSL,* 6, p. 145.
57*Ibid.*
58*SAC,* p. 266; *TTOE,* p. 116.
59*Ibid.,* p. 145.

12. Esperanzas veraniegas

No es de extrañar que, tras haberse decantado a favor del matrimonio, Chaikovski hiciera un retrato idealizado de su futura esposa en esa carta a la señora von Meck del 3 de julio: «Su nombre es Antonina Ivanovna Miliukova. Tiene veintiocho años. Es bastante guapa. Su reputación es intachable. Por su férrea voluntad de independencia, ha vivido de su propio trabajo, aunque tiene una madre muy afectuosa. Carece de recursos y su educación no es superior a la media (se ha educado en el Instituto de Santa Isabel); es a todas luces muy bondadosa y capaz de mantener un afecto duradero. Nuestra boda tendrá lugar dentro de unos días. Lo que sucederá después, no lo sé»[1]. Cabe preguntarse si Chaikovski eligió deliberadamente como esposa a una mujer tan ingenua y poco sofisticada con la esperanza de que no fuera capaz de adivinar su orientación sexual o, en el caso de que tratase de explicarle la situación, no comprendiera todas sus implicaciones.

Sea como fuere, el compositor no estaba preparado para una relación en serio con una mujer y en algún momento debió de ser consciente del autoengaño. Mientras realizaba estas visitas formales a Antonina y hablaba con ella de su inminente boda y de su futura vida en común, seguía alimentando sentimientos y pensamientos en relación con Iosif Kotek. De hecho, el 23 de mayo, el mismo día en que le hizo la proposición oficial a Antonina, escribió sobre el joven –y, de paso, sobre su propia idiosincrasia respecto a las manos humanas– a Modest, a quien no informaría de su matrimonio hasta el último momento: «¿Quieres saber acerca de mi amor? Ha vuelto a decaer casi hasta la calma absoluta. ¿Y sabes por qué? Sólo tú eres capaz de entenderlo. Porque dos o tres veces he visto su dedo herido en toda su fealdad. Sin esa circunstancia, seguiría locamente enamorado, y así me siento cada vez que soy capaz de olvidar un poco su dedo. No sé si la cuestión de este dedo es positiva o negativa. A veces me parece que la Providencia, tan ciega e injusta en la elección de sus protegidos, se digna a ocuparse de mí <…>. En efecto, a veces empiezo a considerar que ciertas coincidencias *no son meros accidentes.* Quién sabe, tal vez sea el comienzo de una religiosidad que, si algún día se apodera de mí, lo hará por completo, es decir, con óleo cuaresmal, algodones del icono de la Madre de Dios de Iver, etc. Te envío una fotografía mía y de Kotek juntos. Fue tomada en el momento álgido de mi reciente pasión»[2]. Y el 9 de junio, el nombre del joven violinista vuelve a aparecer en otra carta a Modest: «Debo pasar varios días en Moscú con *Kotik* [nombre cariñoso de Kotek, literalmente “gatito”]»[3].

La decisión de casarse con Antonina Miliukova se tomó en apenas tres semanas. Luego, confiando los preparativos de la boda a su novia y ocultando el compromiso tanto a sus familiares como a sus amigos, Chaikovski, con la mente tranquila, se marchó de Moscú el 29 de mayo, una vez terminados los exámenes en el conservatorio, y se dirigió a la finca de Konstantin Shilovski en Glebovo (que ahora prefería a la del hermano de este, Vladimir, en Usovo), donde quería trabajar en el libreto y la música de su nueva ópera. En sus recuerdos, Antonina vincula directamente esta obra con su relación con Chaikovski en aquel momento (una idea que más tarde desarrollaron tanto Kashkin como el propio compositor):

«Esta ópera era *Eugenio Oneguin*, la mejor de todas las suyas. Y es tan buena porque fue escrita bajo la influencia del amor. Fue escrita pensando directamente en nosotros. Él mismo es Oneguin y yo soy Tatiana. Las óperas que compuso antes y después no están inspiradas por el fuego del amor; son frías y fragmentarias. No guardan una unidad. Esta es la única que es buena de principio a fin»[4]. En realidad, el primer fragmento musical, la escena de la carta de Tatiana, que supuestamente predispuso a Chaikovski a aceptar la propuesta de Antonina, no se esbozó hasta la primera mitad de junio, es decir, después y no antes de sus encuentros del 20 y 23 de mayo, que desembocaron en la proposición matrimonial. La primera vez que Chaikovski menciona esa escena es en una carta a la señora von Meck del 27 de mayo, y el 9 de junio escribió a Modest: «Ya he compuesto toda la segunda escena del primer acto (Tatiana con su aya) y estoy muy satisfecho con el resultado»[5].

En Glebovo, uno de los enclaves más bellos de la región de Moscú, Chaikovski disfrutó de las mejores condiciones para trabajar en su ópera. En esa misma carta a Modest escribía: «Me hallo totalmente absorto en la composición de mi ópera. Y, verdaderamente, es difícil imaginar condiciones más favorables para componer que las que disfruto aquí. <…> Me levanto cada mañana a las ocho, me lavo, tomo mi té (solo) y luego trabajo hasta la hora del desayuno. Después del desayuno doy un paseo y vuelvo a trabajar hasta la hora del almuerzo»[6]. Quedó tan satisfecho con aquella estancia que, un tiempo después, en una carta a su anfitrión, Konstantin Shilovski, confesaba: «Mis recuerdos de aquel mes en Glebovo me parecen literalmente el más dulce de los sueños. <…> ¡¡¡Oh, cien veces maravilloso, adorable y tranquilo rincón del mundo, nunca te olvidaré!!!»[7].

Absorbido por el trabajo, Chaikovski parecía haber olvidado la proposición que le había hecho a Antonina. Es llamativo que, tras haber tomado la decisión de dar un paso tan importante como el matrimonio, no hiciera la menor mención del asunto hasta el último momento en sus cartas a sus parientes y amigos cercanos. El tono de estas no reflejaba en absoluto la actitud de un hombre a punto de emprender una nueva vida. Es posible que se dejase arrastrar tanto por su nueva ópera que no supiese apreciar la importancia del inminente acontecimiento. Si se lee con atención su correspondencia de mayo y junio de 1877, incluidos sus planes para el verano, en los que no se contemplaba en absoluto la presencia de una esposa, casi se tiene la impresión de que la perspectiva de la boda el 6 de julio no revestía más importancia para él que una cita para hacerse una fotografía.

Por entonces, el compositor ya tenía conocimiento de que su prometida «carecía de recursos», puesto que su parte de la herencia resultante de la partición de los bienes de su difunto padre era insignificante y dependía, además, de la eventual venta de un bosque, esto es, de la suerte. Por lo tanto, el punto de vista de algunos biógrafos que sostienen que Chaikovski estaba interesado en este matrimonio como forma de arreglar su situación económica no se ve refrendado por los hechos. Para pagar sus deudas más apremiantes, Chaikovski contaba en ese momento con los encargos musicales de la señora von Meck, aunque ciertamente no podía imaginar que su nueva benefactora le brindaría muy pronto un apoyo económico completo. En vísperas de un cambio tan importante en su

vida como el de su propio matrimonio, cabría esperar que Chaikovski hubiese mantenido a su querido criado Aliosha a prudente distancia. Pero no fue así, y la presencia constante de un sirviente dispuesto a satisfacer cualquier antojo de su amo era claramente contradictoria con la seriedad que exigía la coyuntura en la que se había situado el compositor. Surge de todo esto una imagen paradójica: tras haber tomado la solemne decisión de casarse, Chaikovski actuó sin tomarse en serio su inminente matrimonio. No sólo intentó no pensar en ello, sino que se mostró incapaz de renunciar a sus aficiones habituales. Es probable que prefiriera imaginar un futuro hogar no muy diferente al *ménage* del desposado Kondratiev, cuya sufrida esposa debía tolerar a un criado que a la vez era el amante de su marido.

La hermana de Chaikovski, Alexandra, había tenido razón en sus inquietudes, a pesar de las prudentes y circunspectas afirmaciones de él. La decisión cayó como una bomba sobre sus familiares, quienes, sin embargo, aún no sabían que la elección de la novia por parte de su hermano era posiblemente la peor que podría haber hecho. Chaikovski informó a su padre de sus planes matrimoniales casi en el último momento en una carta del 23 de junio de 1877, es decir, menos de dos semanas antes de la boda: «¡Querido y entrañable papá! Tu hijo Piotr ha decidido casarse. Como no desea llevar a cabo las nupcias sin tu bendición, te ruega que lo bendigas en su nueva vida. Me voy a casar con una joven llamada Antonina Ivanovna Miliukova. Es pobre, pero buena y honesta, y me quiere mucho. Mi querido papá, tú sabes que a mi edad uno no se decide a casarse sin haberlo meditado con calma, de modo que no te preocupes por mí. Estoy seguro de que mi futura esposa hará todo lo posible para que mi vida sea serena y feliz. Te ruego que no hables de esto con nadie por el momento, con excepción de Lizaveta Mijáilovna [la madrastra de Chaikovski]. Yo mismo escribiré a Sasha y a mis hermanos»[8]. Papá, por supuesto, dio su bendición, saltando literalmente de alegría ante la noticia, como le confesó a su «hermosísimo» hijo en su extática respuesta del 27 de junio: «No dudo de que la persona que has elegido será digna de este mismo epíteto que has merecido de tu padre, un hombre de ochenta y tres años, y de toda mi familia, e incluso, a decir verdad, de todos aquellos que te conocen», escribió entusiasmado. Luego, dirigiéndose a Antonina, a quien jamás había visto, añadió: «¿No es así, mi querida Antonina Ivanovna? Desde ayer te pido permiso para llamarte la hija que Dios me ha dado; ama al novio y esposo que has elegido, él es verdaderamente digno de ello; y tú, novio mío, hazme saber el día y la hora de tu boda. Yo mismo acudiré (dime si estás de acuerdo [su hijo no estuvo de acuerdo]) para darte mi bendición y llevar el icono con el que tu madrina, la tía Nadezhda Timofeyevna, mujer inteligente y bondadosa, te dio la suya. Y a continuación te abrazo, te beso y te bendigo»[9].

Alexandra y Lev no fueron informados hasta el 5 de julio, es decir, la víspera exacta de la ceremonia nupcial, y la carta que les envió fue extremadamente concisa: «¡Mis queridos y amados Sasha y Liova! Dentro de unos días me casaré con una joven llamada Antonina Ivanovna Miliukova. Al anunciaros esta noticia, me abstendré por el momento de describir las cualidades de mi novia, ya que, aparte de que es una muchacha muy decente y me quiere mucho, todavía sé muy poco de ella. Sólo cuando hayamos vivido juntos durante un tiempo se me revelarán con toda claridad los rasgos de su carácter. Tolia [Anatoli], que estará

presente en la boda, podrá daros algunos detalles más. Sí puedo deciros una cosa: no os la llevaré a Kamenka hasta que la idea de que mis sobrinas la llamen “tía” deje de estremecerme. Por el momento, aunque amo a mi novia, me parece un poco inapropiado por su parte que se convierta en tía de tus hijos, que son los niños a quienes yo más quiero en este mundo»[10]. Alexandra, que sin duda debió de sentirse conmocionada por esta carta, respondió animosamente el 12 de julio, casi una semana después de la boda: «Te has casado, lo que significa que ahora existe otra criatura cerca de mí, por lo tanto muy querida, y por eso no te diré todo lo que he sentido estos últimos días. Que Dios te dé felicidad. Si quieres complacerme y tranquilizarme, tráeme a tu mujer. Quiero llegar a amar conscientemente a aquella que ha tenido la inmensa suerte de convertirse en tu compañera»[11]. Fue también en vísperas de la boda cuando Chaikovski informó por fin a Modest, asegurándose de ese modo de que su impulsivo hermano menor no tuviera tiempo de presentarse en la ceremonia, aunque decidiera acudir de todos modos: «¡Querido Modia! Cuando recibas esta carta, ya estaré casado. En pocos días tendrá lugar mi boda con Antonina Ivanovna Miliukova. El asunto se decidió a finales de mayo, pero he preferido mantenerlo en secreto, para no atormentarte a ti y a todos mis seres queridos con la incertidumbre y las dudas hasta que se llevara a cabo el enlace. La prueba de que he asumido esta decisión con bastante calma y racionalidad puede verse en el hecho de que, ante la inminencia de mis nupcias, he pasado un mes entero muy tranquilo y feliz en Glebovo, donde escribí dos tercios de mi ópera. Después de la boda, a la que asistirá Tolia, iré con mi esposa (qué extraña suena esta palabra) a San Petersburgo a pasar unos días, luego viviré con ella hasta agosto, y en agosto haré algunos viajes, si tengo el dinero suficiente. Pasaré por Kamenka, pero mi destino principal es Yessentuki [una ciudad balnearia en el Cáucaso], porque necesito mucho someterme a un tratamiento. En cuanto llegue a San Petersburgo, te escribiré con todo detalle; ahora no dispongo del tiempo suficiente. Hay demasiadas cosas que hacer»[12]. Es muy probable que Modest, a quien su adorado hermano había dejado completamente al margen de una decisión tan trascendental, se sintiera profundamente ofendido por un trato tan displicente. Sin embargo, los motivos de Chaikovski son comprensibles, temeroso, como debía estar, de los agotadores y desconfiados razonamientos que Modest sin lugar a duda le habría planteado de haberse enterado antes de sus intenciones. Sus otros hermanos, Nikolái e Ippolit, tampoco fueron informados hasta después de la boda.

De todos sus parientes, sólo Anatoli fue invitado a la ceremonia. Equilibrado y fiable, no era probable que intentara disuadir a su hermano de su decisión a todas luces precipitada, ni que aumentara su angustia, como bien podrían haber hecho Alexandra, de carácter ansiosamente maternal, o Modest, que se oponía enérgicamente a la decisión. De forma llamativa, Chaikovski, al notificar a Anatoli sus planes el 23 de junio (es decir, antes que a ningún otro), no hizo la más mínima mención de sus propios sentimientos hacia su novia: «¡Querido Tolia! Has adivinado muy bien que te oculto algo, pero ese algo no es lo que piensas. Te diré lo que ha pasado. A finales de mayo se produjo una circunstancia que quise ocultar por el momento a ti y a todos mis seres queridos, para que no os preocuparais en vano por lo que estoy haciendo: quién, por qué, si es lo

correcto, etc. Prefería cerrar antes todo el asunto y sólo entonces revelarlo a todos vosotros. *Me voy a casar.* Cuando nos veamos, te contaré cómo ha ocurrido. <…> Por favor, no te preocupes por mí: he actuado con mucha consideración y emprendo este importante paso en mi vida con mucha calma. Te podrá convencer de esta calma el simple hecho de que, estando mi boda tan cerca, he podido escribir dos tercios de mi ópera. Me voy a casar con una muchacha no especialmente joven, pero totalmente respetable y que tiene una virtud principal: *está perdidamente enamorada de mí.* Es muy pobre. Su nombre es *Antonina Ivanovna Miliukova.* <…> Así pues, no sólo te informo de la próxima boda, sino que te invito a que asistas a ella. Kotek y tú seréis los únicos testigos de la ceremonia, que se celebrará inmediatamente después de tu llegada»[13]. Es evidente que Chaikovski estaba convencido de que el amor ciego de Antonina por él debía garantizar el éxito de su unión. Al suponerlo, había confundido el enamoramiento con la devoción incondicional, ignorando el aspecto sexual del amor. Este error le costaría muy caro.

El tono sereno de las cartas a su familia era en gran medida engañoso. La magnitud de su ansiedad y su desconcierto queda en evidencia, a pesar de su pretendido optimismo, en la carta a la señora von Meck escrita tres días antes de la boda: «Deseadme que no pierda el ánimo ante el gran cambio de vida que ahora debo afrontar. Dios sabe que, con respecto a la compañera de mi vida, mis intenciones son las mejores y que, si no logramos alcanzar la felicidad, la culpa no será mía. Mi conciencia está tranquila. Si me caso sin amor, es porque las circunstancias se han desarrollado de tal manera que no podía actuar de otra forma. Mi reacción a su primera declaración fue irreflexiva; no debería haberle seguido la corriente. Sin embargo, tras haber alentado su amor visitándola y reaccionando positivamente a sus demandas, me vi obligado a actuar como lo he hecho. En todo caso, repito, mi conciencia está tranquila; no he mentido, ni la he engañado. Le he dicho lo que puede esperar de mí y aquello con lo que no debe contar»[14].

La noticia de los esponsales de Chaikovski sorprendió a la señora von Meck en no menor medida que a los demás, y sin duda le provocó un gran desconcierto. Sin embargo, contestó al anuncio, como es propio de una persona de carácter noble, con suma elegancia, aunque ciertas expresiones en su respuesta del 6 de julio revelan los esfuerzos que tuvo que hacer. «Estoy segura, mi queridísimo amigo», escribió, «de que no olvidaréis nunca, en vuestra nueva situación o en cualquier otra, que tenéis en mí a una amiga que se siente profundamente unida a usted, que nuestra relación sabrá trascender todas las opiniones artificiales y afectadas, y veréis en mí a una persona muy cercana que os quiere de veras. Seguiréis abriéndome vuestro corazón con total franqueza, ¿no es así, mi querido Piotr Ilich? Y no me obligaréis a contenerme en nada que pueda afectaros»[15].

La boda tuvo lugar el 6 de julio en la iglesia de San Jorge de la calle Malaya Nikitskaya de Moscú. La descripción más detallada –aunque no siempre coherente– de aquel día la hallamos en los recuerdos de Antonina, si bien cabe preguntarse hasta qué punto su relato es un reflejo fiel de lo que ocurrió y hasta qué punto está influenciado por sus experiencias posteriores: «Cuando regresó el 4 de julio, Piotr Ilich me informó de que sólo había invitado a dos personas a la boda: su hermano Anatoli y un amigo suyo, aunque mucho más joven que él, el

violinista Kotek <…>. Anatoli llegó la tarde del 5 de julio junto con él [Chaikovski]. Conmigo estaba mi hermanastra Maria, la única de mis parientes que asistiría a la boda. Después de hacer las presentaciones, hablamos durante un rato de diversas nimiedades. Al cabo de media hora los llevé a conocer a las dos personas que iban a ser mis padrinos en la boda. Y llegó el día. <…> Al llegar a la iglesia, descubrimos que habían olvidado el paño rosa de satén sobre el que teníamos que estar (un mal presagio). Enviaron inmediatamente a alguien para buscarlo, pero no llegó hasta el final de la ceremonia. Mi padrino colocó su pañuelo de seda blanca bajo los pies de Piotr Ilich y yo me quedé sin nada debajo, como estaba. Después de la ceremonia, Anatoli Ilich regresó con Piotr Ilich a su apartamento de soltero <…>. Un rato después enviaron un carruaje a buscarnos y fuimos al hotel Hermitage. Cuando llegamos, dos lacayos me ayudaron a descender y me acompañaron hasta la entrada, uno de cada brazo. Al pie de la escalera me recibió Anatoli Ilich y me tomó del brazo. La sala donde debía celebrarse el banquete era grande y estaba decorada con ramos de flores. Había una gran cantidad de platos de todo tipo, pero apenas probé bocado. Ya por entonces tenía malos presagios. Simplemente sentía un miedo glacial. Más tarde, mi primo me dijo que aquello parecía un banquete fúnebre... Después de la cena, Piotr Ilich se marchó de nuevo y volvió a su apartamento de soltero con su hermano <…>. Hacia las siete de la tarde, mi marido y yo tomamos un tren en la estación de Nikolaevski y partimos hacia San Petersburgo»[16].

Llama la atención que el compositor eligiese como testigo a Kotek, de quien seguía enamorado. Según los recuerdos de Kashkin, Chaikovski le confesó más adelante que durante todo aquel día estuvo sumido «en una especie de aturdimiento». La ceremonia nupcial fue oficiada por el sacerdote Dmitri Razumovski, quien también era profesor de historia de la música sacra en el conservatorio. Al concluir el oficio, Chaikovski sintió su corazón «golpeado por el dolor» y «atenazado por la ansiedad», y comenzó a llorar, pero con un gran esfuerzo de voluntad pudo reprimirse.

El día de su boda, Chaikovski envió una sola carta y fue a Vladimir Shilovski: «¡Un refuerzo para tu regimiento! Hoy me caso»[17]. Sin embargo, los sentimientos reales que experimentó tras la ceremonia estaban, de hecho, muy lejos de cualquier alarde. En una larga y detallada carta dirigida a Anatoli el 8 de julio, Chaikovski describió con elocuencia su turbación interior tras la boda, que –de forma reveladora, dada la situación descrita– tenía mucho que ver con su amor por su hermano: «Te engañaría cruelmente si te asegurara que me siento feliz y que he asumido por completo mi nueva situación, etc. Después de un día tan espantoso como el 6 de julio, después de aquel interminable suplicio moral, no es fácil recuperarse rápidamente. Pero toda adversidad tiene también su lado positivo; he sufrido terriblemente, viendo lo angustiado que estabas por mí, pero, al mismo tiempo, eres el responsable de que luche con mis tormentos con tanto ahínco. Dime, por favor, qué significado tienen todas nuestras tribulaciones, fracasos y adversidades cuando se comparan con la fuerza de mi amor por ti y de tu amor por mí. Me ocurra lo que me ocurra, sé que en tu amor encontraré siempre apoyo y consuelo. Incluso ahora no te alejas de mi mente ni un segundo, y tu querida imagen me consuela, me alienta y me sostiene. La esperanza de volver a verte pronto hará que no pierda el ánimo, pase lo que pase»; y sólo

entonces se refirió a su esposa: «Cuando el tren arrancó, yo estaba a punto de gritar de sofoco, pero tuve que entablar conversación con mi mujer hasta Klin, hasta ganarme el derecho a acomodarme en mi propio asiento en la oscuridad y quedarme solo». Lo que sigue se antoja bastante insólito: «En la segunda parada, después de Jimki, irrumpió en el vagón Meshcherski. Al verle, sentí la repentina necesidad de que me llevara a algún sitio lo antes posible. Y así lo hizo. Antes de iniciar cualquier conversación con él, tuve que dar rienda suelta a un torrente de lágrimas. Meshcherski me manifestó una tierna simpatía y logró levantarme el ánimo»[18]. De modo que fue Meshcherski, compañero de la Escuela de Jurisprudencia y homosexual, quien, al enterarse de la disparatada boda, se apresuró a socorrer a su amigo restableciendo la calma gracias a sus comprensivas palabras. La carta continúa: «Al volver junto a mi mujer, después de Klin, me sentía mucho más tranquilo. Meshcherski se las arregló para que nos colocaran en compartimentos separados y por fin pude dormir como un tronco. El resto del viaje, después de despertarme, no resultó especialmente difícil. No hubo un segundo en el que no pensara en ti. Como ya te he explicado, pensar en ti me hacía llorar, pero al mismo tiempo me animaba y me consolaba. Estuvimos parados unas cinco horas en medio del campo, cerca de Okulovo, porque un tren de mercancías había descarrilado, así que llegamos a San Petersburgo a las tres en lugar de a las diez. Lo más reconfortante para mí fue comprobar que mi esposa no comprendía ni se daba cuenta de mi angustia mal disimulada. Incluso ahora parece bastante feliz y contenta. *Elle n'est pas difficile*. Se muestra de acuerdo con todo y contenta de todo»[19].

En San Petersburgo, los recién casados se alojaron en el hotel Europa, «muy bueno, incluso lujoso», según palabras del propio Chaikovski[20]. Al llegar, lo primero que hizo fue enviar un telegrama a Kotek para que le informase del estado emocional de su querido hermano. «[Kotek] me va a contar cómo has pasado el tiempo después de mi partida», escribió a Anatoli al día siguiente. «Saber que tu mente está tranquila y que te encuentras bien me ayudará mucho a recuperar un estado de ánimo normal», y continúa con extraordinaria franqueza: «*En cuanto a la desfloración*, desde luego que no ha sucedido nada. No he hecho ningún intento, ya que sé perfectamente que, hasta que no recupere mi estado de ánimo habitual, nada funcionará. Pero hemos tenido conversaciones que han servido para aclarar aún más nuestra relación. *Ella lo ha aceptado todo y no se mostrará nunca disconforme*. Lo único que tiene que hacer es quererme y cuidarme. Me he arrogado una completa libertad de acción. Después de tomar una buena dosis de valeriana y de convencer a mi esposa para que no se sintiera perturbada, volví a quedarme dormido como un tronco. El sueño es un gran benefactor. Siento que no está lejos el momento en que me calmaré *por completo*»[21].

¿De qué hablaron los «perturbados» cónyuges en su intento de aclarar su relación para el futuro? Aquí, por supuesto, se abre un amplio campo para la imaginación. De esta carta se desprende que, en algún momento, Antonina se resignó temporalmente a la situación. Pero ¿por qué? ¿Le confesó Chaikovski abiertamente que en el amor prefería a los hombres jóvenes que a las mujeres? ¿O tal vez alegó un ascetismo innato (se conocen casos así) o alguna otra causa? Es menos probable que menoscabase su orgullo masculino alegando impotencia,

aunque esa era otra posible salida. Sea como fuere, los acontecimientos posteriores demuestran que Antonina tan sólo había fingido estar convencida por sus razonamientos. De haberse referido él al ascetismo o a la impotencia, la pobre mujer pudo haber pensado que sus encantos femeninos bastarían para despertar en él, por medio de diestras tentaciones, el deseo sexual. Para una mujer de mentalidad sencilla no hay nada en el ámbito del sexo que no pueda lograrse, y es muy posible que hubiese heredado de su madre la idea de que no hay hombre que no se acueste con una mujer si ella está decidida a hacerlo suyo.

En el supuesto de que Chaikovski tratase en esta etapa de hablar con su nueva esposa acerca de las peculiaridades de su orientación sexual, se plantea la cuestión de hasta qué punto ella habría sido capaz de comprender lo que estaba escuchando. Al fin y al cabo, en aquella época la mayoría de las jóvenes de su edad y posición social apenas tenían idea –aunque hubieran oído hablar de ello – de lo que significaban realmente las relaciones sexuales entre hombres. Sin embargo, en el caso de Antonina se daba, además, otra circunstancia: los documentos relativos a la demanda de divorcio de sus padres muestran que su madre había acusado a su marido, Ivan Miliukov, del pecado de *muzhelozhstvo*, es decir, de homosexualidad (pues así se denominaba en los textos religiosos y jurídicos rusos de la época), invocándolo como uno de los motivos para disolver su matrimonio. Es difícil saber si el padre de Antonina había incurrido realmente en tales prácticas y, en caso afirmativo, si su hija habría sido capaz de comprender la esencia del asunto. Su madre poseía un temperamento muy conflictivo (era ella quien había sido infiel a su marido y quería abandonarlo) y, como atestigua su conducta posterior, era muy dada a generar problemas. No es en absoluto imposible que decidiese recurrir a la calumnia para conseguir sus objetivos. Por otra parte, teniendo en cuenta la laxitud moral, especialmente entre la alta burguesía rural de la Rusia del siglo XIX, no se puede descartar que esta acusación contra el padre de Antonina (que en el momento de la boda de su hija llevaba varios años muerto) estuviera justificada[22].

De los acontecimientos posteriores se desprende que Antonina acabó siendo consciente de la aversión de su marido hacia las mujeres. Tras su separación definitiva, es probable que las personas que gozaban de su confianza siguieran insistiendo en la homosexualidad de Chaikovski, lo que explica las amenazas veladas, y a veces también manifiestas, que aparecen de vez en cuando en sus futuras cartas al compositor. Pero, a juzgar por el vocabulario de estas misivas, parece que estas insinuaciones le entraban por un oído y le salían por el otro, sin que produjeran en ella un impacto especialmente fuerte. En el mejor de los casos, Antonina podría haber llegado a la falaz opinión –compartida, por cierto, por muchas mujeres mucho más inteligentes que ella– de que un hombre se convierte en homosexual sólo porque no ha tenido la fortuna de encontrar a la mujer adecuada, y que, de encontrarla, se daría cuenta enseguida de lo mucho mejor que podía llegar a ser. Muy posiblemente, habría estado dispuesta a tolerar los ocasionales encaprichamientos de Chaikovski con hombres jóvenes –que es lo que finalmente hizo la esposa de Kondratiev, y tal vez incluso la propia madre de Antonina– siempre que él cumpliera con sus deberes conyugales. Así las cosas, Antonina parece haber lamentado hasta el final de sus días lo que consideraba su fracaso a la hora de encarrilar a Chaikovski y darle una vida sexual normal. Fue

precisamente la negativa o incapacidad de él para cohabitar con ella, y no el hecho de sus preferencias sexuales como tal, lo que produjo el efecto más traumático en su mente, dejando a Antonina en la muy ambigua y, según ella, absurda situación de «una mujer casada sin marido». Este fue, casi con toda seguridad, uno de los principales factores que finalmente la llevarían a una institución psiquiátrica.

En cualquier caso, el resultado aparente de sus conversaciones durante la primera noche en San Petersburgo fue que Antonina consideró que el tiempo, en última instancia, estaba de su lado, que la paciencia y la perseverancia lo arreglarían todo; por lo tanto, aceptó momentáneamente la abstinencia de su marido, por muy extraño que le pareciera en su condición virginal. Así, la larga carta a Anatoli del 8 de julio terminaba con una nota de calma: «Y, en efecto, ¿por qué afligirse? Tanto tú como yo estamos muy nerviosos, y ambos somos capaces de ver las cosas con un matiz más sombrío de lo que en realidad son. He asegurado de tal manera mi libertad de acción que, en cuanto mi esposa y yo nos hayamos acostumbrado el uno al otro, ella no me constreñirá en nada. No debo llamarme a engaño: *ella es muy limitada*, pero eso es incluso un factor positivo. Debería temer a una mujer inteligente, pero estoy tan por encima de esta, la domino hasta tal punto, que al menos no le tengo ningún miedo»[23]. Una mujer inteligente, sin embargo, bien podría haber intentado comprender a su marido, lo que habría propiciado una cierta intimidad espiritual y, con el tiempo, tal vez algo más. No hay duda de que Chaikovski cometió un grave error al consolarse con la falta de sofisticación de Antonina: las consecuencias de este autoengaño fueron catastróficas para ambos.

Es evidente que Chaikovski no podía escribir a Modest –quien se había opuesto vehementemente a que su hermano experimentara con el matrimonio– de la misma forma y con la misma sinceridad que podía utilizar con Anatoli. Revelarle sus míseras tribulaciones habría supuesto reconocer que Modest llevaba razón todo el tiempo y que era él quien se había equivocado. Esto explica el tono más mesurado de la carta que le envió ese mismo día: «¡Modia! Siento que estás preocupado por mí y que debo tranquilizarte. Mi boda tuvo lugar el 6 de julio. Tolia estuvo presente. Este día fue, lo admito, bastante difícil para mí, aunque sólo sea porque tuve que soportar la ceremonia nupcial, el interminable banquete, las despedidas, etc. Durante el viaje dormí estupendamente. <…> Sin embargo, la desfloración no se produjo, y tal vez tardará bastante tiempo en producirse. Pero me hice valer de tal manera que no hay que preocuparse. Mi mujer tiene un enorme mérito: me obedece ciegamente en todo, es muy complaciente, se contenta con todo y nada le hace más feliz que proporcionarme apoyo y consuelo. Todavía no puedo decir que la amo, pero siento que la amaré cuando nos acostumbremos el uno al otro»[24]. Esto, por supuesto, era una quimera. Pronto se vería que mantener el tipo en una situación así no era tarea fácil. No fue hasta el 20 de julio, unos días después de regresar a Moscú con su esposa, cuando Chaikovski se decidió a escribir a su hermana, Alexandra, y lo hizo, como cabía esperar, en un tono de absoluta moderación: «Perdóname por dejarte sin noticias mías. Siento que estás preocupada por mí y deseas saber cómo me siento en mi nueva situación. Todavía no puedo responder a esta pregunta con determinación. Mentiría si dijera que estoy nadando en un océano de

felicidad. Estoy demasiado acostumbrado a la vida de soltero y todavía no puedo pensar en la pérdida de mi libertad sin lamentarlo. Además, me siento cansado de todas las turbulencias experimentadas y os echo muchísimo de menos. A veces no puedo evitar sentirme enojado con mi esposa cuando pienso que ella, por así decirlo, me está distanciando de las personas que más cerca están de mi corazón. Sin embargo, debo ser justo con ella; hace todo lo posible por complacerme, siempre está contenta con todo, no se arrepiente de nada y me demuestra de todas las formas posibles que yo represento el único interés en su vida. En todo caso, se trata de una mujer buena y cariñosa». Sin embargo, al final de esta carta leemos: «Amo a mi mujer, pero ¡qué inmensamente lejos se halla este amor del que siento por ti, por nuestros hermanos, por Liova y por vuestros hijos!»[25].

En las dos semanas anteriores, Chaikovski había escrito varias cartas grandilocuentes a Anatoli, que transmitían su alternancia entre la desesperación y la esperanza, especialmente cuando se trataba de intentar establecer relaciones sexuales con su esposa. La fechada el 9 de julio dice: «Esa noche tuvo lugar el primer ataque, que resultó débil; es cierto que no encontró resistencia, pero en sí mismo fue muy débil. Sin embargo, este primer *avance* sirvió de mucho. Me acercó a mi mujer, ya que recurrí a diversas manipulaciones que establecieron intimidad entre nosotros. Hoy me siento respecto a ella incomparablemente más libre». Sin embargo, en la misma carta: «Me parece que el primero de agosto [es decir, el día en que Chaikovski tenía previsto partir solo hacia el Cáucaso] será el día más feliz de mi vida»[26]. En la carta del 11 de julio describe el momento en el que presentó a Antonina a su padre y a su madrastra: «Ayer estuvimos en Pavlovsk. Papá está encantado con mi mujer, como era de esperar. Lizaveta Mijáilovna estuvo muy cariñosa y atenta, pero varias veces observé lágrimas en sus ojos. Nuestra perspicaz y bondadosa madrastra probablemente adivina que estoy atravesando por un momento crítico en mi vida. Confieso que me resultó muy duro todo ello, es decir, la ternura y el cariño de papá (tan opuestos a mi propia frialdad con mi esposa) y la perspicacia de Lizaveta Mijáilovna. <…> Sería del todo ruin e intolerable que hubiera engañado a mi mujer en algo, pero le he advertido que sólo puede contar con mi amor fraternal. Los *ataques* no se han reproducido. Después de la primera tentativa, mi mujer se ha vuelto *físicamente repugnante para mí*. Estoy seguro de que más adelante los ataques se reanudarán y tendrán más éxito. Pero en este momento cualquier intento sería inútil»[27].

En la siguiente carta a Anatoli, escrita el 13 de julio, el compositor sigue fluctuando entre la desesperación y el optimismo, tratando de convencerse de que su matrimonio podía avanzar en la dirección correcta: «Por la mañana me parecía que mi vida se había quebrado y me sentí absolutamente desesperado.

<…> El peor momento del día llegó cuando, por la tarde, me encontré a solas con ella y comenzamos a caminar abrazados. Sin embargo, de repente me sentí sereno y contento… ¡No entiendo cómo sucedió! Sea como fuere, a partir de ese momento todo lo que nos rodeaba se iluminó, y me di cuenta de que, sea cual sea el tipo de persona que ella es, *se trata de mi mujer* y este hecho es algo perfectamente normal, como debe ser. […] Hoy me he despertado por primera vez sin ninguna sensación de desconsuelo y desesperanza. Mi mujer ya no me repugna en absoluto y empiezo a relacionarme con ella como cualquier marido

que no está enamorado de su mujer. Pero lo más importante es que ya no me siento incómodo con ella, no la agobio con charlas triviales y estoy totalmente tranquilo. La terrible crisis parece haber pasado. Me estoy recuperando. Pero la crisis fue *terrible, terrible, terrible;* si no fuera por mi amor a ti y a mis otros seres queridos, que me habéis apoyado en medio de *insoportables tormentos psicológicos*, podría haber terminado mal, es decir, enfermo o loco. <…> Ahora te puedo asegurar que no tienes por qué preocuparte. He iniciado el periodo de convalecencia»[28]. Este comentario sobre el inicio de un «periodo de convalecencia» era, sin embargo, otra quimera. El matrimonio nunca llegó a consumarse, como deja claro la correspondencia posterior con sus hermanos.

Chaikovski regresó con su esposa a Moscú el 14 de julio y, al día siguiente, en vista de las perspectivas económicas de su nueva situación doméstica, decidió dirigirse de nuevo a la señora von Meck para solicitarle un préstamo, al tiempo que le explicaba detalladamente sus circunstancias financieras: «Ayer llegué a Moscú y, después de ir al conservatorio, recibí vuestra carta, querida Nadezhda Filaretovna. En el estado de excitación nerviosa en el que me encuentro actualmente, vuestras amables palabras, vuestra cálida simpatía han producido en mí el efecto más beneficioso. ¡Nadezhda Filaretovna! Por muy extraño y atrevido que parezca, me veo obligado a acudir de nuevo a usted en busca de ayuda económica. Las cosas son así: de la suma que conocéis, me quedaba una cantidad de dinero perfectamente suficiente para viajar al Cáucaso y, en general, para pasar el verano con toda tranquilidad, sin tener que recortar mis gastos. Pero entonces llegó el matrimonio y todo ese dinero se destinó a pagar la boda y los gastos correspondientes. Sin embargo, no estaba en absoluto preocupado. Mi mujer había heredado de su padre una parte de un bosque en el distrito de Klin, con un valor aproximado de 4.000 rublos. Justo antes de la boda, empezó a hacer los trámites para la venta de este bosque y tenía todos los motivos para esperar que la transacción se llevaría a cabo, pues le habían dado garantías de ello. Contábamos con utilizar una parte de ese dinero para cubrir nuestros gastos de manutención en Moscú hasta que pudiéramos encontrar un apartamento, para cubrir los gastos relativos a la creación de nuestro propio hogar y también para pagar mi viaje a Yessentuki. Como suele ocurrir en estos casos con gente poco práctica, simplemente la habían engañado. La venta del bosque no se llevó a cabo. En consecuencia, nos encontramos en un serio apuro. No tenemos nada para vivir, no tenemos dinero para alquilar un apartamento ni para pagar mi viaje a Yessentuki, y, no obstante, me resulta imprescindible viajar a algún lugar lejos de aquí; necesito aislarme, tranquilizarme y pensar, tomar una cura y, finalmente, trabajar para poder reponerme de toda la angustia que he padecido. Por todo ello me veo obligado a pediros que aumentéis mi deuda en otros mil rublos. No seré prolijo en mis disculpas. Me resulta muy difícil escribir estas líneas, pero lo hago porque sois la única persona que puede tenderme una mano. Sólo vos sois capaz de rescatarme de una situación extremadamente desagradable sin atribuir mi demanda a la arrogancia y la venalidad». Y concluía con la siguiente disculpa: «Permitidme, Nadezhda Filaretovna, aplazar hasta mi próxima carta el relato de mis recientes desventuras. En estos momentos, mis nervios están tan crispados que me siento incapaz de ofrecer una narración tranquila y detallada; además, todavía no sé muy bien lo que me está sucediendo. Todavía no

puedo determinar *si soy feliz* o todo lo contrario. Sólo sé una cosa: *en la actualidad me siento completamente incapaz de trabajar*, lo cual es un síntoma de un estado turbulento y anormal»[29].

La señora von Meck atendió la petición del compositor con extraordinario tacto, ocultando elegantemente, como quedará patente, los celos que sentía por el matrimonio de su amigo. «Al recibir vuestra carta, sentí como siempre una alegría indecible, pero, al empezar a leerla, mi corazón se encogió de angustia y preocupación por vos, mi querido y adorado amigo», escribió con ternura el 19 de julio. «Pero ¿por qué estáis tan triste y preocupado? No hay ninguna razón para que os angustiéis, ya que este tipo de tristeza se mitiga fácilmente: id a algún lugar a tomar una cura, disfrutad de la naturaleza, de la tranquilidad, de la felicidad, y pensad de vez en cuando en mí. Espero que vuestra próxima carta sea más larga, que me lo cuente todo sobre vos, todo, pues no podéis imaginar la alegría que me producen vuestras cartas, que espero siempre con tanta ansiedad». Al final añadió esta delicada nota: «Os envío esta carta por separado del otro paquete, ya que este no puede ser precintado»[30]. No hace falta decir que ni el primer ni el segundo «préstamo» de 1.000 rublos fueron nunca devueltos a la benefactora. En su siguiente carta (una breve nota fechada el 26 de julio), Chaikovski respondió con un arrebato de emoción: «Si salgo victorioso de esta dura batalla espiritual, será gracias a vos, y sólo a vos. Unos días más y, *os lo juro*, me habría vuelto loco. Hasta pronto, amiga queridísima, mi Providencia. En dos o tres días recibiréis una carta más detallada»[31].

Mientras tanto, Chaikovski pudo conocer por fin a la familia de su esposa, y su antipatía hacia sus nuevos parientes fue inmediata e intensa. «Me gusta muy poco *su entorno familiar*», escribió a su hermana el 20 de julio. «He pasado tres días en el campo, en casa de su madre, y me he convencido de que todo aquello que no acaba de gustarme en mi mujer tiene que ver con su pertenencia a una extraña familia en la que la madre estuvo siempre reñida con el padre, a quien ahora, después de muerto, no se avergüenza en calumniar de todas las maneras posibles; en la que esta misma madre *¡¡¡odia!!!* a algunos de sus hijos; en la que las hermanas se pelean entre sí; en la que el único hijo varón se ha enemistado con su madre y con todas sus hermanas, etc. ¡Qué familia tan desagradable!»[32]. Al mismo tiempo, seguía viendo a menudo a Kotek. Antes de partir hacia Kamenka a finales de julio, el compositor llegó incluso a dejar un sobre con dinero (400 rublos) a su editor Piotr Jurgenson, que empezaba a desempeñar un papel cada vez más importante en su vida, para que se lo enviara al joven violinista si lo necesitaba. Al final de su carta a Jurgenson añadió una posdata: «Todo esto debe quedar entre nosotros»[33].

A raíz de su matrimonio, y presionado por Antonina, Chaikovski se vio obligado a despedir a su criado Mijaíll Sofronov, que también contrajo matrimonio por esas fechas. Sin embargo, separarse de Aliosha, el hermano menor de Mijaíll, resultaba mucho más difícil. Leemos en su carta a Modest del 9 de septiembre: «Una vez más, Aliosha ha sido extremadamente dulce, tierno y afectuoso. Su corazón es maravilloso y su naturaleza extraordinariamente *delicada*»[34]. El 24 de julio, el compositor se fotografió junto a su esposa en el estudio del conocido fotógrafo Diagovchenko en Moscú. Después acudieron a la pastelería Tremblé, justo enfrente del mencionado estudio. Antonina recordó más

tarde que «jamás en mi vida, ni antes ni después de esta ocasión, le vi tan jovial como entonces»[35]. Por desgracia, Chaikovski no podía confesar a su mujer el motivo de su buen humor: dos días más tarde se iba de vacaciones solo, tras haber acordado con ella una fecha de partida anterior a la prevista inicialmente, el 26 de julio en lugar del 1 de agosto. Después de veinte días de convivencia con Antonina, es evidente que ya no podía soportar la carga psicológica que suponía estar junto a alguien que le era ajeno tanto física como intelectualmente.

Ante sus colegas del conservatorio, Chaikovski trató de mantener su matrimonio en secreto durante el mayor tiempo posible, con excepción de algunos amigos cercanos que le ayudaron a encontrar un nuevo y más adecuado alojamiento. «La noticia fue tan inesperada y sorprendente que al principio simplemente no le di crédito, habida cuenta de los ridículos rumores que continuamente circulaban por Moscú», recordaría más tarde Nikolái Kashkin. «Sin embargo, al poco tuve que creerla, cuando Albrecht me la confirmó, preguntándose él mismo con pesar sobre su significado y su trascendencia. Lo que me resultó desagradable no fue el hecho en sí del matrimonio de Piotr Ilich, ya que de su posibilidad e incluso de su conveniencia él mismo <…> había hablado algunas veces conmigo, si bien en un tono en cierto modo desenfadado, lo que, por cierto, era su costumbre siempre que quería conocer la opinión de alguien de antemano, pero sin plantear la cuestión directamente. Por el relato de Albrecht me enteré de que Chaikovski había ocultado celosamente sus intenciones y que el propio Albrecht, con quien mantenía una estrecha amistad, no había sido informado hasta después de la boda, y hasta entonces había ocultado incluso su presencia en Moscú. <…> Creí ver algo amenazador en el secretismo con que Piotr Ilich había rodeado su matrimonio, pues, dadas las estrechas relaciones que existían entre nosotros, sus amigos más íntimos del conservatorio, tal hermetismo se antojaba del todo inexplicable. Sin embargo, por el momento, el asunto permaneció oscuro e incomprensible»; y: «En la reunión que mantuvimos Rubinstein, Hubert y yo, apenas se habló del tema de Chaikovski y su boda; estábamos todos desconcertados, sentíamos que algo no acababa de estar claro en este asunto y teníamos miedo de hablar de ello. Todos en nuestro círculo amábamos sinceramente a Chaikovski y valorábamos enormemente su importancia artística, razón por la cual nos preocupaban seriamente las posibles consecuencias de esta nueva circunstancia vital en nuestro amigo, reconociendo, sin embargo, que todo dependía de quién hubiese sido la elegida de Piotr Ilich, a quien no conocíamos»[36]. De hecho, el compositor no presentó a su esposa a su círculo de amigos del conservatorio hasta el otoño, tras regresar a Moscú desde Kamenka. Con anterioridad, sólo Nikolái Rubinstein la había conocido brevemente durante la recepción en el hotel Europa de San Petersburgo.

El 26 de julio, el compositor partió de Moscú sin su esposa, pero acompañado por su criado Aliosha, y se dirigió a Yessentuki, en el Cáucaso, donde quería someterse a un tratamiento para un trastorno gástrico, tal como había informado a la señora von Meck. Antonina se quedó en Moscú para ocuparse del amueblamiento y la decoración del hogar conyugal. De camino decidió pasar unos días en casa de su hermana en Kamenka, donde también esperaban a Modest y Anatoli. Finalmente, el 28 de julio, durante una breve parada en Kiev,

Chaikovski envió el prometido relato detallado a la señora von Meck, que se estaba convirtiendo realmente en su «mejor amiga». En esta carta, de una asombrosa franqueza, manifestaba un resentimiento mucho mayor hacia su nueva esposa que el expresado anteriormente en las cartas a sus hermanos. Además, este resentimiento se vinculaba por primera vez con el temor a que su matrimonio supusiera su muerte como compositor. Esta confesión, muy conocida e importante, merece ser citada con cierta extensión: «Ya os escribí que no me casé movido por una verdadera atracción, sino por una cadena de circunstancias, para mí inexplicables, que me situaron fatalmente ante una difícil alternativa: tenía que rechazar a una honesta joven cuyo amor había tenido la imprudencia de alentar, o casarme con ella. Y elegí lo segundo. Me parecía, en primer lugar, que no tardaría en enamorarme de una muchacha que se entregaba a mí de forma tan sincera; y, en segundo lugar, sabía que mi matrimonio sería la realización del sueño más anhelado de mi anciano padre y de otras personas cercanas y queridas. Sin embargo, una vez celebrada la ceremonia y viéndome a solas con mi esposa, fui plenamente consciente de que, a partir de ese momento, nuestro destino era vivir juntos todo el tiempo. Sentí entonces de pronto que ella no sólo no me inspiraba ni siquiera un simple sentimiento de amistad, sino que me resultaba *odiosa* en el sentido más completo de la palabra. Tuve la certeza de que yo, o al menos lo mejor de mí (tal vez lo único bueno), es decir, mi talento musical, estaba irremediablemente condenado. Mi existencia futura se me presentaba como un lamentable vegetar en la más insufrible y vulgar comedia. Mi esposa no tiene culpa de nada: ella no solicitó el vínculo matrimonial. Por lo tanto, hacerle sentir que no la amo, que la considero un insoportable incordio, sería cruel y vil. No me queda otro remedio que fingir. Pero no hay tortura mayor que tener que fingir toda la vida. En tales circunstancias ¿cómo podía pensar en mi trabajo? Caí en una profunda desesperación, tanto más terrible cuanto que no había nadie que me apoyara y tranquilizara. Comencé a desear apasionadamente estar muerto. La muerte me parecía la única salida, pero una muerte violenta era impensable. Debo deciros que estoy muy unido a algunos de mis familiares, concretamente a mi hermana, a mis dos hermanos menores y a mi padre. Mi suicidio supondría para ellos un golpe mortal. Existen también muchas otras personas, algunos amigos muy queridos cuyo amor y amistad me unen indisolublemente a la vida. Tengo, además, el defecto (si se le puede llamar así) de amar la vida, de amar mi trabajo, de amar mis futuros éxitos. Siento que *todavía no he dicho* todo lo que puedo y quiero decir antes de que me llegue el momento de acceder a la eternidad. De modo que, si la muerte no ha venido todavía a mi encuentro, ni tampoco quiero ni puedo acudir yo mismo a buscarla, ¿qué me queda entonces? Avisé a mi mujer de que me ausentaría de Moscú durante todo el mes de agosto por el bien de mi salud, que, efectivamente, se ha visto muy afectada y requiere un tratamiento radical. Así, mi inminente viaje empezó a presentarse ante mí como una suerte de liberación, aunque temporal, de un espantoso cautiverio, y el pensamiento de que el día de mi partida no estaba demasiado lejos me infundió ánimos. Después de pasar una semana en San Petersburgo, regresamos a Moscú. <…> Comenzó entonces una nueva serie de agonías y tormentos: alojamientos incómodos, la necesidad de encontrar y amueblar un nuevo hogar, la imposibilidad de llevarlo a cabo por falta de dinero,

la imposibilidad de viajar por la misma razón y, finalmente, la depresión y una vida idiotizada en Moscú sin ningún trabajo entre manos (era incapaz de trabajar, no sólo porque carecía de la energía para ello, sino también por lo incómodo de nuestros alojamientos), sin amigos, sin un solo minuto de paz. No sé cómo no perdí completamente la razón. Después tuve que ir a visitar a la madre de mi mujer, y mis tormentos se multiplicaron por diez. Tanto la madre como todo el entorno familiar al que acababa de acceder me resultaban profundamente antipáticos. <…> Regresamos a Moscú. Durante varios días más se prolongó esta existencia miserable. Sólo tenía dos consuelos: primero, bebía mucho vino, y esto me aturdía y me hacía olvidar; segundo, mis encuentros con Kotek me animaban. No sabéis la fraternal compasión que me ha demostrado. Aparte de usted, es la única persona que está al tanto de todo lo que ahora os estoy contando. Es una buena persona en el sentido más literal de la palabra.

<…> No sé lo que sucederá a continuación, pero ahora mismo me siento como si hubiera recobrado el sentido después de un sueño espantoso y atroz, o, mejor aún, tras una larga y penosa enfermedad. Me siento todavía muy débil, como una persona convaleciente después de un proceso febril; me cuesta ordenar mis pensamientos y me ha resultado extremadamente difícil escribir esta carta; pero ahora ¡qué sensación de dulce tranquilidad, qué embriagadora sensación de libertad y soledad! <…> No he dicho todavía ni una décima parte de lo que quisiera decir. Mi corazón rebosa y anhela derramarse a través de la música. Quién sabe, tal vez acabe escribiendo algo que realmente sea digno de la gloria de un artista de primer orden. Me atrevo a esperar que así sea. Nadezhda Filaretovna, os bendigo por todo lo que habéis hecho por mí. Hasta pronto, mi mejor, mi inapreciable y queridísima amiga»[37].

En esta carta hay que destacar, en primer lugar, que el compositor rechazó de plano la opción del suicidio como salida a su situación; en segundo lugar, su alabanza de Kotek como importante fuente de apoyo psicológico, y, tercero, la profunda convicción de su gran futuro como compositor. El hecho de que Chaikovski fuera capaz de desahogarse con tanta franqueza con una mujer a la que no conocía personalmente y con la que mantenía correspondencia desde hacía sólo medio año, habla por sí solo de su estado emocional y de su confianza. Y no se equivocó. Profundamente conmovida, ella le respondió el 8 de agosto: «He recibido vuestra carta desde Kiev y os agradezco profundamente, mi incomparable amigo, que me hayáis contado todo lo que os ha sucedido. Sin embargo, no encuentro palabras para describir el gran dolor que me produjo, la inmensa tristeza que sentí por vos al leerla. En más de una ocasión las lágrimas nublaron mis ojos; me detenía y me preguntaba: pero ¿no hay justicia en este mundo? ¿No existe un talismán de la felicidad? ¿Por qué parece ser una ley del destino que las mejores personas tengan que sufrir vidas tan duras y difíciles? Sin embargo, supongo que hay una lógica detrás de ello: las mejores personas no pueden contentarse con una felicidad rutinaria, banal y, por así decirlo, programada. Sin embargo, ¡qué no daría yo por vuestra felicidad! En todo caso, también yo espero que, después de haber podido descansar un poco y de haber pasado un tiempo con esas personas con las que tenéis tanto en común (¡si supierais lo mucho que las aprecio!), podáis recuperar la fuerza espiritual y todo os parezca mejor que hasta ahora. No me considero una persona optimista, ni me

gusta embellecer las cuestiones negativas de la vida, pero creo que hay situaciones a las que conviene *se resigner* [resignarse] o, por decirlo en ruso coloquial, dar por buenas, reconciliarse y luego acostumbrarse a ellas, a pesar de que tal reconciliación conlleve una cierta caída en la apatía. Pero ¡qué se le va a hacer! Al fin y al cabo, es mejor eso que estar constantemente anclado en lo negativo y atormentarse por ello. Sin embargo, debo admitir, para ser honesta, que esta teoría, que en mi caso es el resultado de la experiencia, no deja de ser más que una teoría, ya que mi naturaleza es psicológica y fisiológicamente incapaz de llevarla a la práctica, y sólo por vuestra tranquilidad y por vuestra felicidad estoy dispuesta a predicar aquello con lo que no simpatizo. Os lo digo y os lo deseo de todo corazón, y ruego a la Providencia que os permita *sentiros* feliz; entonces, todas vuestras tribulaciones habrán sido únicamente el pago por las cosas buenas, porque, al fin y al cabo, es imposible obtener gratis las cosas buenas. <…> Vuestra música y vuestras cartas me regalan momentos en los que me olvido de todas las cosas difíciles y negativas que cada ser humano está abocado a vivir, por muy cómoda que pueda parecer su existencia. Sois la única persona capaz de proporcionarme una felicidad tan profunda y elevada, y os estoy infinitamente agradecida por ello. Mi único deseo es que aquello que me la da no acabe ni cambie nunca, ya que tal pérdida sería extremadamente dolorosa para mí»[38].

Con la partida de Chaikovski a Kamenka concluyó el primero (del 6 al 26 de julio) de los dos breves periodos de convivencia con Antonina. Ciertamente, su alianza conyugal no podía recibir ese nombre más que en el sentido de la cohabitación espacial. Sin embargo, las ilusiones y las esperanzas de un final feliz ejercen un poderoso control sobre la imaginación. Al menos una parte de él seguía pensando que las cosas podrían acabar funcionando. Pero fue precisamente durante su estancia en Kamenka cuando retomó sus inclinaciones naturales al enamorarse apasionadamente de un criado adolescente, Evstafi, al que menciona en su carta a Modest del 9 de septiembre como su «fuente de delicias» y en el que no podía pensar «sin excitarse sexualmente», para continuar, en una sorprendente y franca muestra de masoquismo: «[…] cuyas *botas me sentiría feliz de limpiar durante toda mi vida*, cuyos orinales me gustaría retirar y por quien estoy por lo general dispuesto a *rebajarme* de cualquier manera, con tal de poder *besar, aunque sea ocasionalmente, sus manos y sus pies*»[39]. Con este nuevo y peculiar giro en la vida erótica de Chaikovski, las posibilidades de que Antonina acabara convirtiéndose en su pareja sexual quedaron reducidas a cero.

Poco a poco, sin embargo, el compositor fue recobrando el equilibrio y el 2 de agosto pudo escribir a la señora von Meck desde Kamenka: «Llevo ya cuatro días aquí, donde he podido reunirme con todos mis familiares más cercanos y queridos». Tanto ellos como los médicos locales le aconsejaron que tomara aguas en la región, en vez de viajar a Yessentuki, en el Cáucaso, a lo que él accedió gustosamente: «Estoy tranquilo –aseguraba a su benefactora– y empiezo a mirar el futuro sin temor. Sólo hay una cosa que me perturba: no logro ponerme a trabajar. El trabajo me aterra y me oprime. Y, sin embargo, es el trabajo lo que debería constituir el remedio más poderoso contra el mórbido estado de mi constitución moral. No quiero perder la esperanza en que mi sed de trabajo regrese con el tiempo»[40]. El 11 de agosto volvió a escribirle, en un estado de

ánimo claramente mejor: «Estoy *firmemente* convencido de que saldré victorioso de esta situación tan delicada y difícil. <…> Me he recuperado de tal modo que hace unos días incluso me puse a orquestar *vuestra* sinfonía. Uno de mis dos hermanos, en cuyo criterio confío mucho, ha quedado muy satisfecho con lo que le he dejado escuchar de esta sinfonía. Espero que seáis de su misma opinión. Para mí, eso es lo más importante»[41]. Y, al día siguiente: «*Nuestra* sinfonía ha realizado ciertos progresos. La orquestación del primer movimiento exigirá un gran esfuerzo por mi parte. Es muy largo y complejo, aunque también, en mi opinión, el mejor de todos. Los otros tres, en cambio, son muy sencillos y será muy divertido orquestarlos. El Scherzo presentará un nuevo efecto instrumental con el que cuento [para producir un gran impacto]. Al principio sólo tocan las cuerdas, y lo hacen todo el tiempo en *pizzicato*; en el trío entran las maderas, que también tocan solas; les sucede un grupo de metales, también en solitario, y al final del Scherzo los tres grupos intercambian breves frases. Creo que este efecto sonoro puede resultar interesante»[42]. La señora von Meck respondió poco después: «Cuánto me alegro, querido Piotr Ilich, de que vuestro estado anímico haya mejorado y de que hayáis retomado el trabajo. Quiera Dios que vuestra mejoría continúe sin pausa. Vuestra, o como usted mismo dice, nuestra sinfonía me interesa enormemente. Lo que me contáis sobre la orquestación del Scherzo me ha dejado fascinada. Adoro el *pizzicato*: recorre siempre todas las fibras de mi ser como una corriente eléctrica. La secuencia de grupos instrumentales tocando en solitario será muy original y, estoy segura, muy hermosa. Vuestra fantasía y vuestra imaginación artística son inagotables. ¿Cómo podéis decir que os aterra trabajar?… ¡En este mundo son tan infrecuentes los seres como usted!»[43].

Un testimonio notable no sólo de la igualdad de condiciones en que Chaikovski trataba a su corresponsal, sino también de su entendimiento mutuo en un ámbito tan complejo como el de la psicología de la creatividad artística, lo proporciona el extracto de una carta escrita unos meses más tarde, en la cual el compositor se explaya acerca del proceso de creación musical: «¿De qué modo se podrían describir las vagas sensaciones que uno experimenta al escribir una composición instrumental sin un tema concreto? Se trata de un proceso puramente lírico, de la confesión musical de un alma rebosante de sensaciones y cuya característica fundamental es verterlas por medio de sonidos, igual que un poeta lírico se expresa en versos. La única diferencia es que la música dispone de medios incomparablemente más potentes y de un lenguaje más sutil para expresar una infinidad de momentos diferentes de la vida espiritual. Normalmente, el germen de una obra aparece de pronto, del modo más inesperado. Si existe un terreno fértil, es decir, si uno tiene ganas de trabajar, la semilla echará brotes con fuerza y velocidad imparables, emergiendo de la tierra y formando un tallo, hojas, nudos y, finalmente, flores. No puedo definir el proceso creativo más que utilizando esta metáfora. Toda la dificultad reside en que la semilla aparezca y encuentre condiciones favorables. Lo demás viene por sí solo. Sería inútil que tratara de expresar con palabras la inmensa felicidad que me invade cuando la idea principal aparece y comienza a brotar en formas concretas. En ese momento me olvido de todo, me vuelvo como un lunático, todo en mi interior vibra y palpita, apenas puedo anotar las ideas con la suficiente rapidez, pues se persiguen unas a otras. A veces, en medio de este mágico proceso, alguna perturbación

externa me saca de repente de este estado de sonambulismo. Alguien ha tocado el timbre, entra un sirviente, suena el reloj recordándome que es la hora del almuerzo... Estas interrupciones son dolorosas, inexpresablemente dolorosas. A veces la inspiración se desvanece durante un tiempo y hay que ir buscarla, aunque a menudo sea en vano y deba refugiarme con frecuencia en un proceso de trabajo totalmente frío, racional y técnico. Tal vez por eso, incluso en las obras de los más grandes maestros se pueden distinguir momentos en los que falta la cohesión orgánica, en los que se ven las costuras o las partes de un todo que han sido artificialmente ensambladas. Pero no puede ser de otra manera. Si ese estado espiritual del artista que acabo de intentar describiros, al que llamamos *inspiración*, continuara ininterrumpidamente, sería imposible permanecer vivo ni siquiera un día. Las cuerdas se romperían y el instrumento se haría añicos. Sólo hay una cosa esencial: que la idea principal y los contornos generales de las partes individuales no aparezcan como consecuencia de una *búsqueda* sino por sí mismos, como resultado de esa fuerza sobrenatural, insondable e inexplicable que llamamos *inspiración*»[44].

1*PSSL,* 6, pp. 145-146.
2*Ibid.,* p. 139 (abreviado); texto completo en *CA,* 1, p. 123; traducción inglesa en *UT,* pp. 72-73.
3*Ibid.,* p. 141.
4*SAC,* p. 266; *TTOE,* p. 116.
5*PSSL,* 6, p. 141.
6*Ibid.,* p. 141.
7*Ibid.,* p. 159.
8*PSSL,* 6, p. 143.
9*PR,* p. 702.
10*PSSL,* 6, p. 148.
11*PR,* p. 702.
12*PSSL,* 6, p. 150.
13*Ibid.,* pp. 143-144.
14*Ibid.,* pp. 146-147.
15*PM,* 1, p. 28.
16*SAC,* p. 267; *TTOE,* p. 117.
17*PSSL,* 6, p. 150.
18*Ibid.,* pp. 151-152 (abreviado); *PR,* pp. 286-287.
19*Ibid.*
20*Ibid.*
21*Ibid.* (abreviado); texto completo en *CA,* 1, p. 124; traducción inglesa en *UT,* pp. 76-77.
22Sokolov argumenta de forma convincente que, por el momento, Antonina «no estaba predispuesta a dramatizar en exceso la situación» respecto a las «inclinaciones» de su famoso marido. «En primer lugar, tenía presente el ejemplo de su padre, quien (a juzgar por los documentos del juicio de divorcio de los Miliukov) no se privaba de placeres sexuales "específicos", pero llevaba igualmente una vida familiar normal y era padre de varios hijos. En segundo lugar, es esencial subrayar una vez más que una mujer enamorada no puede evitar idealizar al objeto de su amor <…> y habría adoptado una visión "rosa" de todos sus defectos. No cabe duda de que, en este sentido, creía realmente en la posibilidad de la "regeneración" de su marido, bajo la influencia de sus propios y profundos sentimientos hacia él» (*SAC,* p. 199).

23*PSSL,* 6, p. 152 (abreviado); *PR,* p. 287.

24*PSSL,* 6, p. 153 (abreviado); *PR,* p. 288 (abreviado); texto completo en *CA,* 1, p. 124; traducción inglesa en *UT,* pp. 77-78.

25*PSSL,* 6, p. 158; *PR,* pp. 290-291.

26*PSSL,* 6, pp. 153-154 (abreviado); *PR,* p. 289 (abreviado); texto completo en *CA,* 1, p. 124; traducción inglesa en *UT,* pp. 79-80.

27Carta completa omitida en *PSSL,* 6; *PR,* pp. 289-290 (abreviado); texto completo en *CA,* 1, p. 131; traducción inglesa en *UT,* pp. 80-82.

28*PSSL,* 6, p. 155 (abreviado); *NC,* pp. 226-227; traducción inglesa en *UT,* pp. 82-83. Esta carta sólo se ha conservado en una copia realizada por el propio Anatoli (o, menos probablemente, por Modest) y contiene una omisión, como se indica en el texto, que no puede ser restaurada.

29*PSSL,* 6, p. 156.

30*PM,* 1, pp. 30-31.

31*PSSL,* 6, p. 160.

32*Ibid.,* p. 158.

33*Ibid.,* p. 161.

34*Ibid.,* p. 174 (abreviado); *PR,* p. 295.

35*SAC,* p. 268; *TTOE,* p. 119.

36Kashkin, «Iz vospominanii», cit., p. 108.

37*PSSL,* 6, pp. 161-63.

38*PM,* 1, pp. 36-37.

39*PSSL,* 6, p. 173 (abreviado); *CA,* 1, pp. 123-124 (abreviado); traducción inglesa en *UT,* p. 84.

40*PSSL,* 6, pp. 164-165.

41*Ibid.,* p. 166.

42*Ibid.,* p. 168.

43*PM,* 1, pp. 41-42.

44*PSSL,* 7, pp. 124-125.

13. Huida

A primera vista, los dramáticos acontecimientos del otoño de 1877 que condujeron a la crisis nerviosa de Chaikovski, así como sus consecuencias, están ampliamente documentados en el material epistolar y desarrollados además por recuerdos posteriores. Un estudio más profundo revela, sin embargo, toda una serie de contradicciones en las pruebas de que disponemos, que no son en absoluto accidentales, sino el resultado de estrategias conscientes o inconscientes por parte de todos los implicados, cuya intención era encubrir o tergiversar diversos aspectos del comportamiento del compositor que consideraban indecorosos o susceptibles de comprometerlo a los ojos del público o de determinados lectores. Esto incluye al propio Chaikovski, que decidió ocultar lo que le había estado sucediendo tanto a su hermana como, sobre todo, a su anciano padre, que no sabía absolutamente nada. El compositor sólo contaba con unos pocos a quienes confiarse: concretamente los gemelos y, de forma sorprendente, Nadezhda von Meck. El asunto en su totalidad resulta extremadamente complejo, tanto en términos psicológicos como coyunturales, y desentrañarlo requiere un examen muy cuidadoso y, en cierto sentido, incluso microscópico.

Chaikovski no podía decidirse a dejar Kamenka y separarse de Alexandra y su familia. Una y otra vez pospuso su regreso a Moscú, y el 2 de septiembre escribió a Anatoli, quien por entonces había abandonado la finca de los Davidov: «¡Te quiero muchísimo! Pero ¡ah! ¡Qué poco quiero a Antonina Ivanovna Chaikovskaya! ¡Qué profunda indiferencia me infunde esta señora! ¡Qué poco me agrada la perspectiva de verla! Sin embargo, no es miedo lo que despierta en mí. Es simplemente angustia»[1]. En respuesta, Anatoli le comunicó el 8 de septiembre que había encontrado por casualidad a Lev Tolstói en el tren y que este, al enterarse de que era el hermano del compositor, «empezó a hacerme preguntas». «Entre otras cosas, me preguntó si tu mujer es esa joven de la que le hablaste hace un año, diciendo que te gustaba y que querías casarte con ella. Por alguna razón le respondí que sí»[2]. Esta noticia no hizo más que aumentar la congoja de Chaikovski: su matrimonio se había convertido pronto en la comidilla de la ciudad y el gran escritor seguía sintiendo curiosidad por él. Sin embargo, a pesar de todo, tenía que regresar a Moscú con prontitud para el inicio del nuevo curso académico. Para retrasarlo todo lo posible, se quedó en Kiev durante tres días, que pasó «en compañía de Aliosha de forma extremadamente agradable»[3]. No regresaría a Moscú hasta el 11 de septiembre, la víspera del inicio del nuevo curso.

Durante un tiempo, el compositor intentó ser optimista. En una carta a Anatoli escrita al día siguiente de su llegada, describió sus primeras impresiones sobre Antonina y sus actividades: «La pobre mujer ha tenido que soportar muchos momentos difíciles mientras preparaba el apartamento para que estuviera listo cuando yo volviera. Ya ha sustituido a dos cocineros, a uno de los cuales llevó ante el juez de paz; le han robado dos veces, y los dos últimos días se ha quedado en casa, sin atreverse a confiar el apartamento a la cocinera. Aun así, estoy muy satisfecho de cómo lo ha acondicionado: es muy elegante y bonito, e incluso tiene

un toque de lujo. <…> Te gustaría saber, por supuesto, lo que actualmente siento. Tolia, por favor, ¡no me hagas hablar de eso! Lo único que puedo decirte es que me está resultando muy difícil. Pero era algo inevitable después de la felicidad total que experimenté en Kamenka. Sé que debo tener paciencia y que, imperceptiblemente, llegará la tranquilidad, la satisfacción y, quién sabe, tal vez la felicidad»[4].

En sus recuerdos, Kashkin describe una imagen parecida de forzada autosugestión: «Lucía un aire exageradamente relajado y jovial, pero no daba la impresión de ser sincero. Piotr Ilich era incapaz de fingir y, cuanto más lo intentaba, más en evidencia quedaba su fingimiento. Conscientes de su crispado estado de ánimo, todos nosotros le tratamos con sumo cuidado, sin preguntar nada, y esperamos a que nos presentara a su esposa. Cuando Chaikovski venía al conservatorio para dar sus clases o para resolver cuestiones profesionales, se marchaba siempre inmediatamente después, alegando que tenía que ocuparse de varios asuntos relacionados con el mobiliario de su apartamento»[5]. Finalmente, Chaikovski presentó a Antonina a su círculo del conservatorio en una fiesta en casa del editor Piotr Jurgenson. Kashkin describió de este modo la ocasión: «Fue entonces cuando conocí por fin a Antonina Ivanovna, que me produjo una impresión en general agradable, tanto por su aspecto como por sus modestas maneras. En algún momento entablé conversación con ella y no pude dejar de advertir que el propio Chaikovski no se apartaba de nosotros durante todo el tiempo. Antonina Ivanovna parecía tímida, o quizá tenía dificultades para encontrar las palabras adecuadas, y de vez en cuando Piotr Ilich, durante las pausas involuntarias de su discurso, hablaba por ella o completaba lo que había dicho. Sin embargo, nuestra conversación era tan insignificante que yo no habría reparado en la intervención de Piotr Ilich de no haberse mostrado tan pendiente cada vez que su mujer entablaba conversación con alguien. Semejante vigilancia resultaba poco natural y parecía revelar un recelo por parte de Chaikovski de que Antonina Ivanovna pudiera tener problemas para mantener la conversación en el tono adecuado. En general, nuestra nueva conocida causó una impresión sin duda agradable, aunque bastante insípida. Unos días después, durante una pausa entre las clases en el conservatorio, algunos colegas nos reunimos en el despacho del director, y N. G. Rubinstein, recordando la fiesta en casa de Jurgenson y refiriéndose a Antonina Ivanovna, dijo: «Es guapa y se desenvuelve bien, pero, por lo demás, no me resulta especialmente atractiva: como si no fuera real sino sólo un producto empaquetado». A pesar de su vaguedad, esta descripción se antoja apropiada, ya que Antonina Ivanovna daba realmente la impresión de «no ser real». Para la mayoría de los asistentes a la fiesta de Jurgenson, este primer encuentro con Antonina Ivanovna sería también el último[6].

Por su parte, Antonina describió su estancia en Moscú durante el otoño de 1877 en términos idílicos y sentimentales, limitándose a destacar diversas vivencias de su vida cotidiana, como la compra de unas joyas de falso coral que no gustaron a su marido, la sesión en el estudio de fotografía o su visita posterior a un café. Todavía apasionadamente enamorada del compositor, escribe con aparente sinceridad sobre sus sentimientos: «Yo le observaba todo el tiempo de forma subrepticia y sin que él se diera cuenta, especialmente durante el té de la mañana. Irradiaba frescura, siempre tan guapo con sus ojos bondadosos que me

dejaban permanentemente embelesada. Me sentaba y pensaba mientras lo miraba: “¡Gracias a Dios que es mío y de nadie más! Nadie puede arrebatármelo, porque es mi marido”»[7].

Mientras Antonina se alegraba de su vida en común, su marido se hundía en una desesperación cada vez más profunda. Los sufrimientos que padeció desde su regreso a Moscú, a pesar del optimismo que intentaba mostrar, se reflejan vívidamente en su carta a la señora von Meck del 12 de septiembre de 1877: «Mi situación doméstica no admite ninguna queja. Mi esposa ha hecho todo lo posible por complacerme. El apartamento es acogedor y está amueblado con gusto. Todo está limpio, es nuevo y de buena calidad. Y, sin embargo, todo lo miro con repugnancia y rabia»; y: «Una profunda e infinita melancolía <…> resuena al unísono con el estado de ánimo en el que me encuentro desde mi partida de Kamenka, una melancolía inexpresable, indescriptible e infinitamente agobiante. Al final, la muerte es en verdad la mayor de las bendiciones, y la invoco con todas las fuerzas de mi alma. Para que comprendáis lo que siento, basta con decir que mi único pensamiento es encontrar una oportunidad para escapar a alguna parte. Pero ¿cómo, y dónde? Es imposible, imposible, imposible»[8].

Sin embargo, sería un error dejarse engañar crédulamente por esta solemne invocación a la muerte, un desahogo emocional bastante habitual en Chaikovski cuando estaba de mal humor, incluso en ocasiones retrospectivamente triviales. Lo importante aquí es la sinceridad de su urgente deseo de «escapar a alguna parte». El sentido de esta carta deja claro que, conscientemente o no, esperaba que la señora von Meck le proporcionara los medios económicos para poder esconderse del mundo: en su especie de conjuro final («imposible, imposible, imposible») se percibe cierta esperanza de escuchar la respuesta de su benefactora: «¡Es posible, posible, posible, mi querido y adorado Piotr Ilich!». De manera reveladora, el compositor le dice que había recibido una carta de Kondratiev «colmada de expresiones de la más ferviente amistad». Kondratiev, en efecto, se antojaba la persona más indicada, en su condición de homosexual casado, para entender el atolladero en el que se encontraba su amigo. Su respuesta, sin embargo, no satisfizo a Chaikovski, quien se lamentó por el hecho de que la carta, pese a la gran compasión que expresaba por él, terminase únicamente con las palabras: «Reza, amigo mío, Dios te ayudará a salir de esta situación». Y Chaikovski concluye con amargura: «¡Estoy seguro de que ese consejo no le ha costado mucho!»[9], como si Kondratiev hubiera podido disponer de cualquier otro medio para aliviar el infortunio de su amigo. Se trata de un claro ejemplo del desequilibrio mental de Chaikovski en el momento de escribir esta carta.

Kashkin, en su libro de recuerdos sobre Chaikovski publicado en 1896, así como en las notas separadas sobre el matrimonio de este, afirma que, en aquel momento, el compositor estuvo al borde del suicidio. Como ya se ha señalado, Kashkin recurre, en su empeño por reproducir décadas después la súbita confesión del compositor sobre las experiencias vividas durante ese periodo, a la narración en primera persona, un recurso que se antoja cuestionable. Puede funcionar en sentido dramático, pero deja muchas dudas acerca de su fiabilidad, ya que muy pocas personas, si es que existe alguna, son capaces de reproducir literalmente una conversación prolongada que tuvo lugar mucho tiempo atrás, a

menos que hubiese recurrido a la transcripción *in situ* o que la hubiese realizado inmediatamente después de su celebración (algo que Kashkin en ningún momento afirma). Esto se aplica en particular al célebre episodio del supuesto intento de suicidio de Chaikovski arrojándose al río Moscova.

Según Kashkin, el compositor, en un arranque de sinceridad, le confesó que, tras haber perdido toda esperanza, su principal objetivo pasó a ser «la ocultación a todos» de su «infortunio», ya fuera por motivos de orgullo, ya también por el «miedo a causar dolor» a sus familiares. En consecuencia, la muerte se convirtió en su «sueño más deseado», si bien descartaba por completo el suicidio declarado, ya que habría supuesto un «golpe demasiado brutal» para los miembros de su familia. De modo que empezó a «considerar formas de desaparecer de manera menos descarnada, como si fuera por causas naturales». Un día, prosigue la narración de Kashkin, mientras daba un paseo vespertino, a pesar del tiempo «casi gélido», por «la solitaria orilla del río Moscova», concibió (al parecer) la idea de «contraer un resfriado fatal» y, con esta idea en la cabeza, se introdujo en el agua hasta casi la cintura, permaneciendo allí todo el tiempo que pudo soportar. Luego salió convencido de que «sería inevitable la muerte por neumonía o por alguna otra enfermedad catarral». Sin embargo, su salud «resultó ser tan fuerte que este baño helado no dejó ningún rastro» en él. Al parecer, Chaikovski justificó su ropa mojada alegando una caída accidental en el agua durante una expedición nocturna de pesca[10].

Ante todo, este relato atestigua de nuevo la categórica resistencia de Chaikovski a la opción del suicidio directo, ya que no deseaba hacer sufrir a sus familiares. También está claro que su deseo, sin duda sincero, de morir de frío se asemeja al comportamiento impulsivo de un niño ofendido. Este gesto infantil tiene tan poco que ver con la desesperada determinación de quien decide quitarse la vida, que difícilmente puede interpretarse como un intento fallido de suicidio. Además, es difícil de creer que el baño «gélido» no le costase al compositor ni siquiera un buen resfriado; por lo demás, tampoco se encuentra mención alguna de un accidente durante una «expedición nocturna de pesca» en su correspondencia íntima de aquella época con sus hermanos, que ha sobrevivido en su totalidad, ni en los recuerdos de Antonina, que atesoró hasta el más pequeño detalle de su breve periodo de convivencia. Entonces, ¿hasta qué punto es real el episodio relatado por Kashkin? En una carta dirigida a Karl Albrecht desde Clarens el 25 de octubre/6 de noviembre de 1877, en la que explicaba su posterior huida al extranjero con el fin de resolver su crisis matrimonial, Chaikovski parecía insinuar, aunque no sin cierta floritura retórica, que algo así podría haber ocurrido: «¿Qué otra cosa podía hacer? En cualquier caso, es mejor estar ausente durante un año que desaparecer para siempre. Si me hubiera quedado un solo día más en Moscú, me habría vuelto loco o me habría ahogado en las nauseabundas aguas de mi querido río Moscova»[11]. Sin embargo, percibimos en estas palabras un planteamiento muy diferente, ya que habla de ahogarse en el río, no de morir de frío chapoteando en sus aguas heladas. Además, el tono en que se hace esta observación es claramente irónico, ya que la imagen de las «nauseabundas aguas» basta para ofender el sentido estético de cualquiera. En general, toda la aventura acuática relatada por Kashkin lleva más la impronta de la invención literaria que de los hechos reales. Pensemos, por

ejemplo, en un episodio completamente análogo en la novela autobiográfica de August Strindberg *Alegato de un loco* (1895). La añoranza de la muerte que ocasionalmente se apoderaba de Chaikovski se mantuvo siempre en el nivel de la fantasía impulsiva de un artista creador. En todo caso, la idea del suicidio por ahogamiento constituyó una especie de obsesión para él, desde la temprana obertura *La tormenta* (en el drama de Ostrovski, la heroína se arroja al Volga) hasta su penúltima ópera *La dama de picas*, en la cual Liza se ahoga en el Canal de Invierno (en contraste con la historia original de Pushkin, en la que acaba felizmente casada). Esta circunstancia hace más probable que el compositor le contase a su amigo algo así, independientemente de su veracidad. Por su parte, y como acostumbraban a hacer los memorialistas, Kashkin trató de dramatizar y adornar retóricamente la narración para el consumo de sus lectores.

Todo ello, por supuesto, no implica negar que, en esta época, el estado emocional de Chaikovski se estaba aproximando rápidamente a un peligroso punto de inflexión. Más allá de la fachada optimista, un sentimiento de impotencia había ido creciendo en él de forma constante. El reconocimiento de su absoluta incompatibilidad sexual y psicológica con su esposa le obligó a admitir no sólo que había fracasado en su plan de fortalecer su estabilidad social y personal, sino que, por el contrario, la había puesto aún más en peligro y que la farsa de su matrimonio podía desmoronarse en cualquier momento y traer el sufrimiento y el escándalo a su familia. Su situación matrimonial le había llevado a un estado de verdadera desesperación, pero lo que deseaba no era la muerte, sino volver a su trabajo creativo y a una vida estable. Su huida al extranjero puso fin de forma inesperada a su segundo, breve y último periodo de cohabitación conyugal, que había durado del 11 al 24 de septiembre.

Los diversos testimonios que dan cuenta de esta huida pueden diferir notablemente en los detalles, pero los hechos básicos están claros. En la carta a Karl Albrecht del 25 de octubre/6 de noviembre, enviada desde Suiza, el compositor escribió: «Me resulta muy difícil hablar de todo lo que ha sucedido, así que permíteme que evite el asunto. Te pido disculpas por no haber podido seguir tu consejo de aguantar un año. ¿Recuerdas? Ni siquiera he podido resistir dos semanas. Y nadie sabe lo que he sufrido durante esas dos semanas»[12]. Pero ¿qué había sucedido entre los dos cónyuges durante ese tiempo? Al intentar reconstruirlo, debemos destacar un aspecto sorprendente del comportamiento posterior de Chaikovski. Todas sus referencias a Antonina a partir de ese momento estarían llenas, abierta o implícitamente, de un odio feroz y desmedido. Incluso en los momentos en que parecía comprender racionalmente y trataba de convencerse a sí mismo y a los demás de que ella tenía poca o ninguna culpa, asumiendo para sí mismo toda la responsabilidad, incluso entonces se puede sentir una mezcla de odio y repulsión en prácticamente cada una de sus palabras. A sus ojos, la señorita Miliukova (pues seguía siendo indudablemente virgen) se convirtió en la más vil criatura imaginable, en el ser humano más despreciable de la tierra. En las cartas a sus hermanos, al principio se refería a ella como Antonina, luego como «esa dama» y «la mujercita», pero muy pronto empezó a recurrir a giros y expresiones peyorativas: «esa persona», «esa criatura del sexo femenino que lleva mi nombre» y, peor aún, «ese producto repugnante de la naturaleza», «miserable», «reptil», «zorra», etc. Con maníaca persistencia la

llamaba una y otra vez «la reptil», como si ese fuera su nombre de pila. (Es divertido observar el desconcierto de los editores soviéticos de las *Obras completas* con respecto al epíteto *reptil* aplicado a Antonina: tras dejarlo pasar sin censura en los primeros volúmenes, cambiaron de criterio en los últimos, en los cuales la palabra es meticulosamente eliminada en este contexto.) En su correspondencia con la señora von Meck, cuyo tono debía, a pesar de su franqueza, respetar las reglas de la cortesía, ambas partes se referían a la desdichada mujer casi siempre (y esto es en sí mismo notable) como «esa persona». Durante el resto de su vida, cualquier noticia relacionada con su esposa provocaría la histeria de Chaikovski, por no hablar de las cartas que le enviaba o de los encuentros ocasionales con ella. Una sola carta firmada por Antonina podía alterar su equilibrio emocional durante varios días.

Una reacción tan desproporcionada respecto a la insignificancia de su objeto sólo podía estar provocada por causas muy profundas, que brotaron del fondo del inconsciente y alcanzaron las proporciones de un hechizo mágico o de un exorcismo. Por otro lado, no es improbable que su colapso nervioso fuera el resultado de algún cambio de táctica o estrategia en el comportamiento de Antonina hacia su marido. En el momento de su regreso a Moscú, a mediados de septiembre, «esa persona» había decidido, sin duda, que el periodo de prueba había durado lo suficiente y que ya era hora de que su marido empezara a cumplir con sus deberes conyugales. Fue ese, por supuesto, su error definitivo y fatal, que ella no acabaría de entender del todo, ni entonces ni después. Su despliegue de coquetería, sus artimañas femeninas, sus insinuaciones y sus exigencias habrían bastado para llevar a Chaikovski a un estado de desesperación. A pesar de su apariencia grotesca, la situación era trágica, ya que el orgullo masculino del compositor quedaba a la altura del betún. Muy probablemente, la paciencia de Antonina se agotó en algún momento y pasó a la ofensiva, exigiendo abiertamente que tuviera relaciones sexuales con ella, lo que condujo inevitablemente a un ataque de histeria mutua y a la posterior crisis nerviosa del compositor. Toda la tensión acumulada durante el verano alcanzó así su punto álgido. Chaikovski engendró un odio tan feroz hacia ella porque a sus ojos le había traicionado y engañado al violar el acuerdo de contentarse únicamente con un «amor fraternal», al que, al parecer, habían llegado en julio; además, le había humillado de la forma más cruel, como sólo una mujer puede humillar a un hombre. Probablemente no pensó entonces que, en realidad, era él quien la había engañado previamente con el acto mismo de casarse siendo plenamente consciente de sus verdaderas inclinaciones, y que, en la mente poco sofisticada de Antonina, era él quien realmente la había humillado, como sólo un hombre puede humillar a una mujer, al negarse a mantener relaciones sexuales con ella.

Este contexto psicológico ayuda a explicar por qué, incluso en sus primeras cartas desde el extranjero, Antonina es objeto de un desprecio sin precedentes, y también aclara su violenta reacción ante los tímidos intentos de sus familiares de expresar cierta esperanza de que, con el tiempo, él y su esposa pudieran reconciliarse. Por ejemplo, el 17/29 de octubre de 1877 escribió a Modest: «¡Pase lo que pase, jamás aceptaré pasar ni un solo día con Antonina Ivanovna! Le deseo la mayor felicidad, lo que no me impide odiarla profundamente. Aceptaría antes

la peor de las torturas que el tener que verla de nuevo. Por lo tanto, es un error que sueñes con que cambie y acabe convirtiéndose en la compañera adecuada para mí. En primer lugar, la experiencia ha demostrado que no soy una persona apta para vivir con una esposa. En segundo lugar, aunque lo fuera, esta persona nunca podría ser Antonina Ivanovna. Es el ser humano más desagradable que he conocido. Te equivocas al pensar que es bondadosa. Te engañas a ti mismo. Pero no quiero hablar más de ella. Me resulta odiosa, odiosa hasta límites insanos»[13]. Continúa: «Esto es lo que quería decirte. Me obsesiona la idea de que todos me odian y me desprecian. Y es un desprecio que merezco, porque sólo un perfecto imbécil, un pobre maricón, un loco, podría cometer una locura como la que yo he cometido. Pero no me importa el desprecio de la gente. Sólo me duele pensar que todos vosotros, es decir, Tolia, Sasha, Liova y tú, estáis en el fondo enfadados conmigo por haberme lanzado al matrimonio sin haberos consultado a ninguno y sin haberme dejado aconsejar. Me siento profundamente avergonzado por haberos causado tantas preocupaciones. Decidme que no estáis enfadados conmigo y que me perdonáis. No encuentro las palabras adecuadas para expresar lo que quiero decir. En fin, seguid queriéndome como antes; me sigue pareciendo que algo ha cambiado entre nosotros»[14].

Modest respondió a esta carta con otra llena de patetismo: «Vivo para ti, sí, positivamente para ti, porque toda mi vida me he sometido y me someteré a tu influencia. <…> Sobre todo en mi juventud carecía de un criterio moral propio y vivía siempre para complacerte; y así viviré siempre, porque te considero conscientemente como el modelo de ser humano»[15]. Esta efusión nada trivial de un joven de veintisiete años arroja luz sobre varios aspectos de la relación entre ambos, incluida, quizá, su homosexualidad compartida. En la respuesta del compositor se percibe incluso un cierto tono de vergüenza: «Me has conmovido hasta lo más profundo de mi alma. Gracias por tu amor; no necesito añadir a este agradecimiento la seguridad de que siento lo mismo por ti. En estos momentos necesito terriblemente el amor de aquellos a quienes amo más que a nada en la tierra»[16]. Como vemos, había mucho más afecto en la relación entre los tres hermanos que entre marido y mujer. Estas primeras cartas desde Suiza presentan una mezcla bastante deplorable de indignación ante la «reptil», de temor ante el presente y el futuro, y, comprensiblemente, de atroz autoflagelación. «¿Cómo puedo terminar con Antonina Ivanovna?», le había preguntado a Modest el 17 de octubre. «¿Cómo me las arreglaré después? Todo es muy confuso. Sólo sé una cosa: es impensable que regrese a Rusia ahora o en unas pocas semanas. Debo ocultarme durante un año»[17]. A su hermana le escribió el 21 de octubre, aunque, comprensiblemente, en un tono más tranquilo: «Todavía no he decidido nada. Estoy esperando una carta <…> de mi pobre esposa para poder tomar alguna decisión. Hoy hemos ido [con Anatoli] a la oficina de correos, pero todavía no ha llegado ninguna carta. ¡Es terriblemente triste! La única esperanza que vislumbro es ir a Kamenka y quedarme con vosotros durante un tiempo, pero esto es imposible tanto ahora como en un futuro próximo»[18]. Y ese mismo día, a Modest: «¡Ah, qué necio he sido y cuánto daño me he hecho! No hay nadie en absoluto sobre quien descargar mi desgracia; sólo yo tengo la culpa de todo»[19].

Como ya se ha señalado anteriormente, las diversas versiones acerca de su huida del hogar conyugal relatadas por el propio Chaikovski, por sus hermanos y

por sus amigos se contradicen entre sí en diversos detalles. Es algo que suele ocurrir cuando varias personas tienen que ocultar algunos hechos comprometedores. En esta ocasión había que ocultar la incómoda verdad de su desastre matrimonial para evitar cualquier escándalo y justificar su huida al extranjero. De los recuerdos de Kashkin se desprenden dos versiones de cómo y cuándo se produjo la ruptura definitiva. En su propia interpretación, el memorialista escribe: «Una mañana, a finales de septiembre, Chaikovski llegó al conservatorio con un aspecto tan profundamente torturado que incluso ahora lo recuerdo con claridad. Sin siquiera dirigirme la mirada, me tendió un telegrama y me dijo que tenía que marcharse. El telegrama, firmado por Nápravník, solicitaba su presencia inmediata en San Petersburgo. El compositor informó a N. G. Rubinstein que se iba en el tren correo y que no sabía cuándo podría regresar»[20]. Sin embargo, según el relato del mismo memorialista acerca del largo monólogo de Chaikovski sobre su experimento matrimonial, este le confesó que había sido él mismo quien había tramado esta repentina partida, solicitando a Anatoli que enviara el telegrama en cuestión[21].

En la descripción que realiza de la huida de Moscú en la biografía de su hermano, Modest señala un gravísimo ataque nervioso: «Hacia el 20 de septiembre, Piotr Ilich cayó enfermo. El 24 de septiembre, con el pretexto de una convocatoria telegráfica urgente de San Petersburgo, abandonó Moscú en un estado que rayaba la locura. Según Anatoli, cuando fue a recibir a Piotr Ilich a la estación de Nikolaevski, este presentaba un estado irreconocible. Fue trasladado directamente desde el vagón al cercano hotel Dagmara, donde, tras un fuerte ataque de nervios, cayó en un estado de inconsciencia que duró unas dos semanas. [En ediciones posteriores de la biografía se añadió una fe de erratas en esta página: «Debería decir “unos dos días”».] Cuando pasó la crisis aguda, los médicos prescribieron categóricamente un cambio completo del entorno y del modo de vida como requisito indispensable para su recuperación. <…> Una separación completa era la única manera de garantizar no sólo el futuro bienestar de ambos cónyuges, sino también de salvar la vida de Piotr Ilich»[22]. Para Modest era importante llevar su narración a un clímax trágico que amenazaba la propia existencia física del compositor, justificando así su, por otra parte, muy peculiar comportamiento (según Kashkin, Chaikovski le mencionó que habían llegado a consultar al eminente psiquiatra Ivan Balinski)[23].

Ahora bien, en primer lugar, es muy difícil, por no decir imposible, imaginar que alguien con un temperamento tan nervioso como el de Chaikovski pudiese permanecer en un estado comatoso durante tanto tiempo después de una crisis. En segundo lugar, resulta extraño que los médicos, que no conocían los antecedentes de su enfermedad ni la naturaleza de las relaciones entre los dos cónyuges –difícilmente habrían planteado la cuestión de las preferencias sexuales del marido–, les aconsejaran separarse, y no sólo durante un cierto tiempo, lo que habría tenido cierto sentido, sino para siempre. Curiosamente, la supuesta recomendación de los médicos había sido la de emprender un viaje inmediato al extranjero, que era exactamente lo que Chaikovski había estado anhelando durante los últimos años. El propio Kashkin expresó, aunque de forma indirecta, cierta desconfianza sobre la autenticidad de la versión difundida por los hermanos Chaikovski, señalando que no sabía cómo el médico (¿o los médicos?)

podía conocer «la situación general y las circunstancias vitales de su paciente», especulando con que este podría haber «proferido en su delirio algo que le llevara a tal conclusión, porque ni los hermanos ni el padre podrían haberle dicho nada, ya que ellos mismos nada sabían»[24]. Parece probable que fuera el compositor quien realmente se inventara la historia de una espantosa crisis psicológica, convenciendo a Anatoli y a Modest de la realidad de la misma como pretexto para irse al extranjero.

Fue en agosto, durante su estancia en Kamenka junto a sus hermanos, cuando «se pensó en la huida a San Petersburgo como "medio de escape". En todo caso, este viaje estaba planeado de antemano, como se desprende de la correspondencia de Piotr Ilich de septiembre»[25]. De hecho, contradiciendo la «versión oficial» de la crisis nerviosa, existe una carta totalmente serena escrita por Chaikovski el 1 de septiembre, todavía desde San Petersburgo, a Modest, que en ese momento estaba con Kolia en la finca de Konradi en Grankino. En ella, el autor admite que por fin está entrando en razón y «volviendo a la vida»; jura repetida y elocuentemente su amor por los gemelos, que habían sido «el báculo» en el que se había apoyado «para sobrevivir»[26]. Las complicadas maniobras emprendidas para echar tierra sobre el asunto incluso dentro del círculo familiar pueden adivinarse en la posdata a esa misma carta escrita por Iosif Kotek (quien, al parecer, se sumó a la conspiración), según la cual la verdad de lo ocurrido se ocultaba cuidadosamente al anciano Ilia, y sólo la madrastra de Chaikovski, Elizaveta, conocía la historia completa de su hundimiento. La versión «consensuada por todos» era que Anatoli había ido a Moscú para viajar al extranjero en compañía de Chaikovski y Antonina, pero que en el último momento convencieron a Antonina para que se quedara en Moscú «porque Petia, después de todo, no está muy acostumbrado a su mujer y se siente algo cohibido por ella». La partida de Moscú, dijo Kotek a Modest, tuvo lugar «ostensiblemente» en presencia de Antonina, de modo que «todos estaban contentos y todo fue bastante bien». El hecho mismo de la estancia de Chaikovski en la capital era un secreto muy bien guardado: «En Moscú se dice que la pareja salió de San Petersburgo tras haberse reunido aquí; en San Petersburgo, sin embargo, se dice que esto tuvo lugar en Moscú»[27]. En resumen, una farsa bajo la apariencia de una devastadora enfermedad psíquica, más que un simple ataque de histeria (que es, de hecho, lo que probablemente sucedió, pues Chaikovski era propenso a ese tipo de ataques desde la infancia), proporcionó al compositor la oportunidad ideal para «escapar» de una mujer que en poco tiempo había pasado de ser una simple conocida a convertirse en su esposa. Con todo ello, Chaikovski esperaba contar con la comprensión y el apoyo de la señora von Meck, quien efectivamente le otorgaría ambas cosas.

En la «Autobiografía» escrita en 1889 a petición del crítico alemán Otto Neitzel, Chaikovski ofreció una explicación muy extraña de las causas de su enfermedad: «Mis amigos moscovitas bebían en abundancia y, como yo mismo sentía una inclinación cada vez más pronunciada por los frutos de la vid, no tardé en participar con más frecuencia de lo debido en las borracheras que hasta entonces había tenido cuidado de evitar. Mi estresante trabajo, junto con estas diversiones báquicas, no dejaron de producir un efecto muy negativo en mi sistema nervioso: en 1877 caí enfermo y me vi obligado a abandonar

temporalmente mi puesto en el conservatorio»[28]. Se trata de una declaración peculiar en alguien que por entonces ya era una celebridad mundial: al parecer, el sufrimiento causado por su desastre matrimonial caló tan hondo en la psique del compositor que se afanó en ocultar su verdadero origen, confesando incluso públicamente su afición al alcoholismo, en vez de inventar algunas razones más respetables para ocultar las pistas.

De hecho, antes de partir con su hermano Piotr hacia el extranjero, Anatoli había intentado negociar en Moscú con Antonina, presentándole a tal efecto una explicación adecuada de la conducta de su marido. Contó para ello con la ayuda de Nikolái Rubinstein, quien pensó, según Kashkin, que para esa tarea era necesaria una firmeza mayor de la que sería capaz el bondadoso Anatoli. Los dos visitaron a la desdichada y abandonada mujer, y le dejaron claro, citando la opinión del doctor Balinski, que ella y su marido debían separarse definitivamente. Leemos en Kashkin (quien afirma haberlo oído de Anatoli) que ella recibió la noticia con serenidad y que su único comentario fue: «¡Bueno, nunca pensé que Rubinstein tomaría hoy el té en mi casa!»[29]. Esta reacción hace que Kashkin se cuestione (tal vez bajo la influencia de Modest) la plena cordura de la mujer incluso en ese temprano momento. Sin embargo, también se ha sugerido que Rubinstein sólo le había hablado de la enfermedad de su marido, no de la necesidad de una separación permanente, tal como lo conservaba la defectuosa memoria de Kashkin[30]. Los hermanos de Chaikovski habían decidido informarla algo más tarde, cuando todos ellos, Antonina incluida, se hubiesen marchado ya de Moscú. El mundo exterior debía creer que los cónyuges habían partido juntos. A continuación, Anatoli escribió a Modest (no sabemos con qué grado de sinceridad) que encontraba plenamente justificada la aversión de su hermano hacia ella: «Petia no podrá vivir con ella ni hoy ni dentro de diez años. En cuanto a lo que vamos a hacer con ella, todavía es incierto... si quiere obtener concesiones de nuestra parte, deberá fijar su residencia a costa nuestra en alguna ciudad de Rusia que Petia no tenga intención de pisar»[31]. Inmediatamente después regresó a San Petersburgo, siendo sustituido en Moscú por Modest, que durante los cuatro días siguientes, del 30 de septiembre al 3 de octubre, trató de contener a Antonina, prometiéndole que con el tiempo podría reunirse con su marido en Europa, donde iba a recibir tratamiento médico, y convenciéndola finalmente de que visitara a su hermano Ippolit en Odesa.

A pesar de que hay indicios que apuntan a que con el tiempo acabó comprendiendo que había algo fuera de lo normal en los hábitos sexuales de su marido, al parecer Antonina nunca acabó de darse cuenta del todo de la raíz del problema, es decir, del papel que desempeñó la orientación sexual de él en la ruptura matrimonial. Su propia descripción de lo que, en su opinión, la provocó se antoja ciertamente patética. Así es como describe Antonina su último día juntos: «Un día me dijo que tenía que irse de viaje por cuestiones profesionales durante tres días. Le acompañé al tren correo; su mirada parecía extraviada, estaba nervioso, pero mis pensamientos se hallaban muy lejos del problema que ya empezaba a planear sobre mí. Antes del primer aviso tuvo un espasmo en la garganta y se dirigió solo con pasos irregulares a la estación para beber un poco de agua. Luego entramos en el vagón; me miró lastimosamente, sin bajar los ojos. Cuando sonó el segundo aviso, me rodeó de repente con sus brazos, me estrechó

con fuerza contra su pecho y me besó; luego, soltándome, me saludó con la mano y dijo: “Vete, que Dios te acompañe”. Nunca más regresó a mi lado»[32]. En cuanto al misterio de su fracaso como pareja conyugal, Antonina lo explica por la campaña de habladurías, supuestamente emprendida por el entorno del compositor, que propagaban la idea de que «la vida familiar acabaría con su talento»[33]. En consecuencia, el colapso nervioso de Chaikovski se debió, según Antonina, a que su corazón estaba dividido entre ella y su música.

Tal vez la tarea más difícil que tuvo que afrontar Chaikovski tras su fuga del hogar conyugal fue presentar todo el asunto de la mejor manera posible a la señora von Meck. Sus relaciones con ella en ese momento requerían un tacto especial, tanto más cuanto que esperaba que le ayudara económicamente de un modo u otro. De manera que tuvo que ser cauteloso en aquello que le escribía, para evitar cualquier indicio que revelara la verdadera fuente de todos los problemas, es decir, su homosexualidad. No es de extrañar, pues, que su primer relato, escrito el 11/23 de octubre desde Suiza, fuera deliberadamente somero y bastante confuso: «Pasé dos semanas en Moscú con mi esposa. Estas dos semanas constituyeron una sucesión de insoportables tormentos morales. Enseguida comprendí que era incapaz de amar a mi mujer y que el hábito, en cuya fuerza había depositado mi esperanza, nunca llegaría. Caí en la desesperación. Busqué la muerte, que por entonces me parecía la única salida. Comenzaron a sobrevenirme momentos de locura, durante los cuales mi alma se llenaba de un odio tan atroz hacia mi desdichada esposa que sentía deseos de estrangularla. Mi trabajo, tanto en el conservatorio como en casa, se hizo imposible. No sabía qué hacer. Y, al mismo tiempo, no podía culpar a nadie más que a mí mismo. Mi mujer, sean cuales sean sus defectos, no tiene la culpa de que yo la haya animado, ni de que haya llevado la situación al extremo en que el matrimonio se hizo necesario. La culpa de todo la tiene mi falta de carácter, mi debilidad, mi nulo sentido práctico, mi infantilismo. Entonces recibí un telegrama de mi hermano que me informaba de que me requerían en San Petersburgo para una reposición de *Vakula*. Loco de alegría por poder abandonar, aunque solo fuera por un día, la espiral de mentiras, falsedades y fingimientos en que había caído, me dirigí a San Petersburgo. Al encontrarme con mi hermano, todo aquello que había ocultado en el fondo de mi corazón durante dos interminables semanas salió a la superficie. Me ocurrió algo terrible que no recuerdo. Cuando empecé a recuperar la conciencia, me enteré de que mi hermano se las había arreglado para ir a Moscú, había negociado con mi esposa y con Rubinstein, y había dispuesto que yo me iría al extranjero con él mientras que mi esposa se dirigiría a Odesa, aunque esto último no lo debía saber nadie. Para evitar cualquier escándalo o cotilleo, mi hermano se puso de acuerdo con Rubinstein para difundir el rumor de que yo estaba enfermo y debía irme al extranjero, y que mi mujer me acompañaría»[34]. A pesar de su aparente sinceridad, este relato inventaba, omitía o tergiversaba diversos detalles, permitiendo al compositor presentarse bajo una luz favorable ante su empática benefactora. Hay que señalar también que Chaikovski admitía tácitamente que el rumor sobre su enfermedad era falso y que había sido difundido intencionadamente por sus amigos y familiares. La señora von Meck debía de adorar realmente a su corresponsal para dar por buena una historia tan obviamente fabricada.

Pero Chaikovski se dio cuenta de que era necesaria una explicación más satisfactoria y trató de suministrarla dos semanas después. En la carta que le escribió el 25 de octubre/6 de noviembre, ofreció la más extensa de sus descripciones conocidas de su esposa, en un esfuerzo por persuadir a su corresponsal –y tal vez a sí mismo, ya que el sentimiento de culpa debía de estar carcomiéndolo– de que la única razón de su ruptura había sido su incompatibilidad psicológica y nada más. La tarea de pintar un retrato adecuado de Antonina era delicada, ya que tenía que hacerla completamente negativa y, al mismo tiempo, siendo como era un caballero, proclamar su inocencia. «Me pedís que efectúe un retrato de mi esposa», escribió. «Lo haré con mucho gusto, aunque temo que no sea suficientemente objetivo. La herida está aún demasiado fresca. Es de mediana estatura, rubia, de complexión poco agraciada, pero con un rostro dotado de esa clase de belleza que se califica de bonita. Sus ojos son bellos, pero inexpresivos; sus labios son demasiado finos y su sonrisa, por lo tanto, no es muy agradable. Tiene una tez rosácea. De hecho, su aspecto es muy juvenil: tiene veintinueve años, pero no parece tener más de veintitrés o veinticuatro. Su comportamiento es muy afectado y es incapaz de realizar un solo movimiento o gesto natural. En cualquier caso, su aspecto es más agradable que desagradable. Sin embargo, ni en la expresión de su rostro ni en sus movimientos se puede encontrar ese inaprensible encanto que es el reflejo de la belleza espiritual interior y que no puede adquirirse, ya que proviene de la naturaleza. Su deseo de agradar es siempre evidente, y esta artificialidad le hace mucho daño. En todo caso, pertenece a la categoría de las mujeres bonitas, es decir, aquellas a las que los hombres, al conocerlas, dirigen su atención. Hasta ahora no me ha resultado difícil describir a mi mujer. Sin embargo, al pasar a la descripción de su aspecto moral e intelectual me topo con una dificultad insuperable. Tanto en su cabeza como en su corazón reina un vacío absoluto, por lo que no puedo caracterizar ni lo uno ni lo otro. Sólo puedo aseguraros con toda honestidad que ni una sola vez en mi presencia expresó un solo pensamiento o sentimiento auténticos. Ha sido afectuosa conmigo, lo admito. Pero se trata de un tipo particular de afecto, que consistía en abrazos perpetuos, en caricias perpetuas, incluso en los momentos en que yo no podía ocultarle mi aversión, probablemente inmerecida, que crecía a cada hora que pasaba. Yo intuía que debajo de esas caricias no había un sentimiento auténtico. Eran gestos convencionales, que para ella devenían indispensables, una especie de atributo de la vida conyugal». No es difícil advertir el subtexto sexual en este «afecto» mostrado por la joven. Chaikovski continúa: «Ni una sola vez reveló el más mínimo deseo de saber lo que yo hacía, de conocer mi trabajo, mis proyectos, mis lecturas o mis gustos intelectuales y artísticos». Más adelante añade: «Por cierto, hay una circunstancia que me sorprendió poderosamente. Me dijo que estaba enamorada de mí desde hacía cuatro años; al mismo tiempo, su competencia musical es bastante decente. Pues bien, a pesar de estas dos condiciones, no conocía ni una sola nota de mis composiciones <…> Este hecho me desconcertó por completo». Esta última apreciación debió de escandalizar a la señora von Meck, quien, ante todo, estaba enamorada de su música, disipando cualquier posible duda de que Antonina era, en efecto, un flagrante contrasentido matrimonial. La carta prosigue: «Os preguntaréis, por supuesto, cómo pasábamos el tiempo cuando estábamos solos.

Ella es muy habladora, pero su conversación se reducía a dos o tres temas. Constantemente me repetía innumerables historias sobre innumerables hombres que habían mostrado sentimientos tiernos hacia ella. En su mayoría, se trataba de generales, sobrinos de banqueros prominentes, artistas conocidos, incluso miembros de la familia imperial».

Es dudoso si esto último era una constatación veraz o simplemente una exageración retórica para ganarse a su corresponsal. «A continuación, con frecuencia no menor, y con una especie de inexplicable fruición, me describía los vicios, las crueldades, las vilezas y el comportamiento detestable de todos sus parientes, con cada uno de los cuales está enemistada. La madre era el principal objeto de su encono. <…> Cuando estuve con ella en la casa de campo de su madre durante el verano, me pareció que se llevaban espléndidamente. Sin embargo, cuando volví de Kamenka, me enteré de que habían tenido una gran discusión en Moscú, y poco después recibí una carta de su madre en la que se quejaba de la desobediencia de su hija. El tercer tema de su infatigable cháchara eran las historias de su vida en el internado. Eran interminables». Chaikovski ofrecía entonces una imagen de lo que a él le parecía la falta de sensibilidad de Antonina: «Para que os hagáis una idea de hasta qué punto me resultaba imposible arrancarle un solo impulso espiritual genuino, citaré el siguiente ejemplo. En cierta ocasión, deseando conocer algo acerca de sus instintos maternales, le pregunté si le gustaban los niños. Su respuesta fue: “Sí, cuando son inteligentes”». Esta apreciación, junto con los denuestos a su familia y a su madre en particular, era, de hecho, una sutil y tal vez calculada interpelación a la señora von Meck, madre de once hijos y fanática defensora de la familia como única justificación del matrimonio. Al mismo tiempo, Chaikovski daba a entender que la idea de tener hijos no le era ajena, pero que la asombrosa estupidez de Antonina impedía tal posibilidad. «Aceptó mi evasión y la noticia de mi enfermedad, que supo por mi hermano, con una indiferencia totalmente incomprensible e, inmediatamente, allí mismo, le contó varias historias de hombres que habían estado enamorados de ella, para luego preguntarle qué le gustaría comer. A continuación se fue corriendo a la cocina a preparar la cena». Chaikovski no mencionó la intermediación de Rubinstein, pues sabía que la señora von Meck no le tenía demasiado aprecio.

Tras haberse despachado de esta manera con los aspectos negativos, el compositor pasó al recuento de cualidades que exige cualquier código de conducta caballerosa. «La justicia exige que añada lo siguiente: se esforzaba por complacerme en todo, sin dejar de mostrar su adoración por mí; ni una sola vez cuestionó ninguno de mis deseos, ninguno de mis pensamientos, incluso si afectaban a nuestra vida doméstica cotidiana. Deseaba verdaderamente inspirarme amor y me prodigaba sus cariños hasta el exceso». Y, por último, un intento frustrado de entender y explicar su propia conducta: «Después de leer todo esto, seguramente os preguntaréis cómo pude tomar la decisión de unir mi vida a una compañera tan extraña. Incluso a mí me resulta incomprensible hoy en día. Se apoderó de mí una especie de locura. Imaginé que su amor por mí, en el que entonces creía, acabaría inevitablemente por conmoverme y que yo, a mi vez, me enamoraría de ella. Sin embargo, ahora tengo la seguridad interior de que, en el fondo, ella jamás me ha amado». Buena parte de este discurso

dependía de la ambigüedad de la palabra *amor*. La lógica de Chaikovski parecía ser que, si Antonina le hubiera amado de verdad, le habría dejado en paz y habría respetado las condiciones de amor fraternal bajo las que él había consentido casarse con ella. Sin embargo, tal actitud era indefendible en última instancia, y Chaikovski lo sabía. Así y todo, en esa misma carta intentó hacer al menos algo de justicia a su esposa: «Pero debo ser justo», escribió. «Ella se comportó de una forma honesta y sincera. Confundió el amor con su deseo de casarse conmigo. Y entonces, insisto, hizo todo lo posible por atarme a ella. Pero ¡ay!, cuanto más se esforzaba por conseguirlo, más me alejaba de ella. He luchado en vano contra mi sentimiento de antipatía, que ella, en esencia, no merece; pero ¡qué puedo hacer con mi intratable corazón! Esta antipatía crecía no a diario, ni a cada hora, sino a cada minuto, y poco a poco se convertía en un odio formidable y feroz que nunca había experimentado ni esperado de mí mismo. Al final, ya no pude controlarme. Lo que sucedió después, ya lo sabéis. Actualmente mi esposa está viviendo en casa de mi hermana, aunque a la larga tendrá que elegir un lugar de residencia permanente»[35].

De hecho, fue a través de Alexandra como Antonina descubrió finalmente la verdad sobre la orientación sexual de su marido y, en un momento de desesperación, escribió sobre ello a los hermanos de él[36]. La reacción del compositor a este hecho, relatada en una carta de Antonina a Anatoli que no se ha conservado, se refleja en lo que le dijo a Modest sobre ella, reformulando las acusaciones de su esposa: «Su última carta es notable en el sentido de que, de ser una ovejita que conmovió tanto vuestro corazón que incluso llegasteis a vislumbrar la posibilidad de una reconciliación entre nosotros en un futuro lejano, de repente se ha mostrado como una gata tremendamente feroz, pérfida y astuta. Resulta que, en realidad, soy un embaucador que me casé con ella para encubrirme, que la insulté a diario, que sufrió mucho conmigo, que se horroriza de mi vergonzante vicio, etc., etc. ¡Qué vileza! – ¡Que se vaya al diablo!»[37].

Al parecer, estas acusaciones referentes a su «vergonzante vicio» y a que había tratado de «encubrirse» indignaron más que asustaron a Chaikovski. Por supuesto, al escribir sobre ello a la señora von Meck, eludió cualquier referencia sexual escandalosa, mencionando tan sólo que, en una carta dirigida a su hermano, Antonina «se manifiesta bajo una luz totalmente nueva» como una «persona iracunda, muy exigente y del todo falsa», acusándole de engaño, a lo que él había optado por responder de forma apropiada: «Le dejé meridianamente claro que no tenía la mínima intención de discutir con ella, ya que esto no nos llevaría a ninguna parte. Asumí toda la culpa, le rogué encarecidamente que me perdonara cualquier daño que pudiera haberle causado, e incliné la cabeza por adelantado ante cualquier decisión que pudiera tomar. Pero jamás viviría con ella, y esto se lo anuncié de la manera más enfática. A partir de entonces, por supuesto, asumí toda responsabilidad acerca de sus necesidades materiales y le pedí que aceptara de mí los medios para vivir. <…> Y esto es todo cuanto puedo contar sobre mis relaciones con mi esposa. Mirando retrospectivamente nuestra breve convivencia, he llegado a la conclusión de que el *beau rôle* lo ha interpretado ella, no yo. <…> Estaba convencida de que me amaba, mientras que yo, aunque le dejé muy claro que no sentía ningún amor por ella, le prometí hacer todo lo posible para llegar a amarla. Y, como el resultado que obtuve fue

exactamente el contrario, la engañé. En cualquier caso, ella merece compasión»[38].

A primera vista, podría parecer que, en este último pasaje, el compositor había llegado por fin a reconocer la medida de su propia culpa en todo lo que estaba ocurriendo. Sin embargo, esta impresión puede ser engañosa debido a la propia formulación de la cuestión en la carta. No se trataba de haber engañado a una mujer casándose con ella, a pesar de ser plenamente consciente de sus propios gustos sexuales, y no es evidente que él mismo lo comprendiera con absoluta claridad. De hecho, el objetivo de toda la carta era justificar su actitud tanto ante la señora von Meck como ante sí mismo. A esta última debió parecerle que su autor no podía ser acusado de ninguna falta: aunque él intentase realizar un retrato «objetivo» de «esa persona», sus mismas palabras serían percibidas por su lectora no como un reconocimiento de las virtudes de su mujer, sino como una manifestación de la propia generosidad de Chaikovski.

Las cartas a sus hermanos, como cabría esperar, dejan al descubierto su verdadera opinión sobre Antonina: ella era la más ruin representante del sexo femenino en el mundo; un «reptil». En las cartas a su hermana, sin embargo, se vio obligado a abstenerse de este tipo de descalificaciones y trató de expresarse con exagerada moderación. En este sentido, la señora von Meck ocupó una posición intermedia entre la contención forzada y la plena expresión de sus verdaderos sentimientos en su correspondencia con los gemelos. El conflicto entre el propósito consciente de casarse por el bien de sus familiares y el inconsciente de casarse para poner orden en su vida y encubrir sus actividades homosexuales generó, al parecer, en Chaikovski un profundo sentimiento de culpa. Incompatible con su innato compromiso con los valores morales, dicho sentimiento se convirtió en la base de una obsesión que, en ocasiones, superaba los límites de una mera predisposición neurótica. Y ello explica sus reacciones ante cualquier asunto relacionado con «esa persona» (o «reptil»), reacciones que en su desmesura rozaban la paranoia, aunque no sin un cierto toque grotesco y tragicómico. De vez en cuando es difícil reprimir una sonrisa cuando califica la recepción de una de sus puntuales cartas como «una gran desgracia», tras lo cual era «literalmente incapaz de escribir nada» durante una semana[39]. Del mismo modo, cualquier noticia de ella, incluso la más anodina, le hacía perder el sueño, la capacidad de trabajo y el apetito, le hacía sufrir diarreas y hemorroides, esperar la muerte, escribir su testamento, etc. Dos factores pueden definir la histeria del compositor provocada por su traumática experiencia matrimonial: un sentimiento permanente de culpa y una constante preocupación, no siempre consciente, por que su mujer pudiera desvelar sus preferencias sexuales al resto del mundo.

Chaikovski y Anatoli llegaron a Berlín el 4/16 de octubre. Tras una parada de poco más de veinticuatro horas, se dirigieron a Ginebra y se alojaron en la Villa Richelieu, una pensión situada en la pequeña localidad de Clarens. Casi inmediatamente después de emprender su huida al extranjero, en la primera carta que envió a Modest –desde Berlín, el 5/17 de octubre–, el compositor preguntó a su hermano por el criado que había dejado atrás: «¡Estoy muy preocupado por *Aliosha*! ¿Cómo voy a mantenerlo? ¿Cómo voy a vivir sin él durante tanto tiempo? Estoy muy acostumbrado a él y le quiero muchísimo. ¿De

verdad va a ser abandonado a la suerte?»[40]. Continuó planteando este tema en cartas sucesivas, y el 16/28 de octubre escribió directamente al amado sirviente: «Recibí tu carta y no puedo decirte la alegría que me produjo. Hasta entonces no había tenido noticias tuyas y estaba muy preocupado. Gracias a Dios que estás bien. Por favor, cariño mío, cuídate y no padezcas. <…> Quiero que sepas que nunca te abandonaré y que te querré siempre hasta mi último suspiro, como si fueras mi propio hermano. <…> Te beso innumerables veces»[41]. Ya en su primera carta a la señora von Meck desde el extranjero, escrita el 11/23 de octubre, Chaikovski se había armado de valor y pedía una nueva ayuda: «De nuevo necesito dinero y de nuevo no puedo recurrir a nadie más que a usted. Es terrible, es dolorosamente difícil, pero tengo que hacerlo, tengo que recurrir a vuestra inagotable bondad. <…> ¿No es extraño que la vida me haya acercado a vos justo en el momento en que, tras haber cometido una larga serie de locuras, debo recurrir por tercera vez a pediros ayuda? Oh, si supierais cómo me atormenta esto, lo doloroso que es para mí. ¡Si supierais lo mucho que me mortifica la idea de abusar de vuestra bondad! <…> Tengo un miedo espantoso de que también podáis experimentar fugazmente un sentimiento cercano al desprecio. Pero esto es sin duda la consecuencia de un recelo enfermizo. En el fondo, sé que comprendéis instintivamente que soy un desgraciado, pero no una mala persona.

¡Oh, mi querida y adorada amiga! En medio de mis tormentos en Moscú, cuando me parecía que no había escapatoria para mí, salvo la muerte, hundido por completo en la total desesperación, se me pasaba a veces por la cabeza la idea de que podríais salvarme. <…> Y ahora, mientras escribo esta carta y me atormentan los remordimientos hacia vos, sigo sintiendo que sois mi amiga *verdadera*, aquella que es capaz de leer en mi alma, a pesar de que nos conocemos sólo a través de nuestras cartas»[42].

Cuando Chaikovski escribió estas líneas, desconocía que, en una carta del 29 de septiembre que había sido enviada a Moscú y que, por tanto, aún no había recibido, la señora von Meck, aparentemente preocupada por su prolongado silencio e interpretándolo como el resultado de problemas financieros, había hecho la siguiente y muy sorprendente declaración: «Pero no merece la pena hablar de mí; estoy cerca del final de mi vida y, además, mi existencia no aporta nada al mundo; pero a usted, mi querido amigo, hay que cuidaros. Necesitáis, si no la felicidad, al menos la tranquilidad y la salud. Si lo único que necesitáis son ciertos recursos materiales para ir a algún lugar a descansar, decídmelo. Porque seguramente sabéis, Piotr Ilich, que tenéis en mí una amiga devota, y debéis entender que me preocupo por vos por mi propio bien; que en vos atesoro mis mejores valores, convicciones y simpatías; que vuestra existencia me aporta un bien infinito; que la vida me resulta más agradable cuando pienso en vuestras cualidades, leo vuestras cartas y escucho vuestra música; que, finalmente, os aprecio por ese arte que adoro –un arte que para mí es más elevado y mejor que cualquier otra cosa en el mundo–, ya que entre sus servidores no hay nadie tan cautivador, tan entrañable y precioso como vos, mi dulce amigo. En consecuencia, mis atenciones hacia vos son puramente egoístas, y así como tengo el derecho y la posibilidad de satisfacerlas, me producen placer y os agradezco que las aceptéis de mí»[43].

La reacción del exhausto y atormentado compositor ante esta efusión de amor y devoción fue extática, como podemos ver en su respuesta del 20 de octubre/1 de noviembre: «Por muy acostumbrado que esté a confiar sin reservas en vuestra amistad, por muy firmemente que crea que sois un instrumento de la Providencia que viene a rescatarme en un momento tan problemático de mi vida, aun así, cada una de vuestras cartas supera todo lo que podría esperarse de la persona más magnánima, más amable e infinitamente tolerante con los errores ajenos. ¡No me hacéis un solo reproche por todas mis locuras! ¡Lo entendéis y lo perdonáis todo, Nadezhda Filaretovna! Me ofrecéis los medios materiales para descansar.

<…> ¡Si supierais cuánto, cuantísimo estáis haciendo por mí! Me hallaba al borde del abismo, y si no caí en él fue sólo porque confié en usted. Debo mi salvación a vuestra amistad. ¿Cómo podré pagároslo? ¡Oh, cómo desearía poder seros útil algún día! Qué no haría para transmitiros mi gratitud y mi amor»[44].

Mientras tanto, ella había respondido a su petición inicial de ayuda económica con su tacto habitual, sacando el tema, como de paso, a mitad de su siguiente carta: «Mi querido Piotr Ilich, ¿por qué me angustiáis y me lastimáis preocupándoos tanto por cuestiones materiales? ¿No me sentís acaso cercana? Sin duda sabéis cuánto os quiero, lo mucho que os deseo todo lo mejor; en mi opinión, ni la sangre ni los lazos físicos dan derecho a nada, sino tan sólo los sentimientos y las relaciones morales entre las personas, y sabéis cuántos momentos felices me proporcionáis, lo profundamente agradecida que os estoy por ellos, lo esencial que sois para mí y lo mucho que necesito que sigáis siendo precisamente aquello para lo que fuisteis creado; por lo tanto, no hago nada por usted, sino por mí misma. <…> Bueno, eso quiere decir que estamos en paz, y por ello os ruego que no me impidáis que vele por vuestra economía, Piotr Ilich»[45]. Al parecer, esta carta venía acompañada de una nota, cuyo texto no se ha conservado, en la que se informaba a Chaikovski de que, además de la suma solicitada, recibiría en adelante una subvención mensual. Presa de una gran excitación, Chaikovski escribió a Modest el 27 de octubre/8 de noviembre: «Al mismo tiempo que a ti te falta dinero, yo me he convertido de repente, si no en un hombre rico, sí al menos en un hombre económicamente solvente durante mucho tiempo. Una persona que tú conoces me ha enviado tres mil francos y en lo sucesivo me enviará mil quinientos mensuales. Y todo ello me lo ha ofrecido con tan maravillosa delicadeza, con tanta amabilidad, que ni siquiera me siento particularmente avergonzado. Dios mío, ¡qué amable, generosa y elegante es esta mujer! Y, al mismo tiempo, qué inteligencia tan asombrosa, porque, a la vez que me brinda tan inestimables servicios, no me permite dudar ni por un instante de que lo hace con el máximo placer»[46].

El tono de la carta de agradecimiento a su «adorada amiga», escrita el día anterior, era, por lo tanto, previsible: «Hay sentimientos para los que no existen palabras y, si tratase de encontrar expresiones capaces de describir lo que me inspiráis, me temo que el resultado serían frases huecas. Pero sin duda sois capaz de leer mi corazón, ¿no es cierto? Permitidme decir sólo esto: hasta que os conocí, nunca supe que pudiera existir alguien con un alma tan insondablemente sensible y sublime. Estoy al mismo tiempo asombrado por lo que estáis haciendo por mí y por vuestra manera de hacerlo. Vuestra carta transmite tanto calor,

tanta amistad, que sólo eso basta para hacerme amar de nuevo la vida y soportar con entereza sus adversidades. Os lo agradezco de veras, mi inapreciable amiga. <…> No creo que necesitéis nunca dirigiros a mí para pedirme ayuda en algún asunto importante, y por ese motivo lo único que puedo hacer para corresponder a vuestra bondad es complaceros a través de la música. ¡Nadezhda Filaretovna! Cada nota que en lo sucesivo salga de mi pluma estará dedicada a vos. A vos os deberé el amor al trabajo, que vuelve a mí con fuerza redoblada, y nunca, ni por un solo segundo, olvidaré mientras trabajo que me habéis brindado la oportunidad de continuar con mi vocación artística. Me queda mucho por hacer. Os diré sin falsa modestia que todo lo que he escrito hasta ahora me parece imperfecto y endeble en comparación con lo que todavía puedo y debo lograr»[47]. De esta forma quedaría sellada la singular relación entre ambos, que duraría muchos años. Era tal vez inevitable que la señora von Meck demostrara una incondicional aprobación de la conducta de Chaikovski tras su matrimonio, incluyendo lo que él consideraba la más vergonzosa de sus acciones, su huida al extranjero. Su matrimonio la había desconcertado y probablemente le había causado un gran dolor. Por aquel entonces ya había desarrollado un fuerte sentimiento de protección –que podía incluir los celos– hacia su «adorado amigo» y no es nada improbable que se alegrase de su ruptura con Antonina. Es más, la situación de extrema perturbación en la que se hallaba Chaikovski la colocaba en una inmejorable posición para acudir en su ayuda. En última instancia, esta ayuda ampliaría poéticamente el drama personal del episodio matrimonial de Chaikovski para convertirlo en el conflicto comúnmente aceptado entre el individuo de genio y una sociedad indiferente. En la medida en que podía considerar a Antonina como una persona superficial e inconscientemente destructiva, bien podría representarse a sí misma como la compañera espiritual que el arte del compositor merecía: «¿Cómo pueden ser felices aquellos que son capaces de sentir tan profundamente como usted y como yo? Pues, si la vida es un océano, la sociedad, en todo caso, es un arroyo poco profundo en el que sólo salen bien parados los que chapotean en la superficie, aunque su número sea legión. Sin embargo, usted y yo, con nuestra incapacidad para tratar cualquier cosa de forma superficial, para distraernos con nimiedades tales como las formalidades, la opinión pública o las emociones programadas, nosotros, que necesitamos emociones profundas e intereses amplios, debemos golpear nuestros pechos, nuestras cabezas y nuestros corazones contra el fondo pedregoso de ese arroyo y, debilitados en esa lucha desigual que dura toda la vida, debemos morir sin alcanzar esa felicidad cuya existencia conocemos, que vemos claramente ante nosotros, pero que los nadadores poco profundos no nos permiten alcanzar. No podemos culpar a esas embarcaciones de base plana, porque son buenas tal como son, pero, aun así, ¡qué difícil es para los que reman en profundidad!»[48]. Semejantes efusiones, tan parecidas a las reflexiones de algún personaje de Chéjov cansado de la realidad presente y deseoso de alcanzar un reino de pureza espiritual, estaban en consonancia con la propia visión romántica de Chaikovski sobre el arte y las relaciones humanas. Es comprensible que, al realizar una comparación mental entre su propia incompetencia y el carácter resiliente de su benefactora, pudiera albergar una visión sombría de sí mismo: «¡Qué débil soy en comparación con vos!», le escribió el 6/18 de diciembre de 1877, «¡qué incapaz

de luchar!, ¡qué indeciso y lamentable! Y esto no lo digo en absoluto con la intención de hacer alarde de mi humillación, sino como resultado de una conciencia real de toda la *flaqueza* y toda la *debilidad* de mi alma. En este momento, me da la sensación de que debéis haber sacado la misma conclusión de mis confesiones, y eso me hace sentir avergonzado. En relación con vos experimento un sentimiento similar al que se apodera de una persona muy bajita cuando conversa con alguien de estatura gigantesca»[49].

1*PSSL,* 6, p. 172 (abreviado); *PR,* p. 293.
2*PR,* p. 703.
3*PSSL,* 6, p. 176.
4*Ibid.,* 6, pp. 176-177.
5Kashkin, «Iz vospominanii», cit., p. 110; *TTOE,* p. 123.
6*Ibid.,* pp. 110-111; *TTOE,* pp. 123-124.
7*SAC,* p. 269; *TTOE,* p. 119.
8*PSSL,* 6, p. 175.
9*Ibid.,* p. 290.
10Kashkin, «Iz vospominanii», cit., p. 124-125; texto completo en inglés en *TTOE,* p. 131.
11*PSSL,* 6, p. 194.
12*Ibid.,* p. 194.
13*Ibid.,* p. 190 (abreviado); *PR,* p. 302.
14*Ibid.,* pp. 190-191.
15*PR,* p. 704.
16*PSSL,* 6, pp. 219-220.
17*Ibid.,* p. 180.
18*Ibid.,* p. 182.
19*Ibid.,* p. 183.
20Kashkin, «Iz vospominanii», cit., pp. 111-112; *TTOE,* p. 124.
21*Ibid.,* p. 125; *TTOE,* p. 131.
22*ZC,* 2, p. 30.
23Kashkin, «Iz vospominanii», cit., pp. 125-126; *TTOE,* p. 131
24*Ibid.,* p. 112; *TTOE,* p. 124.
25*SAC,* p. 40.
26*PSSL,* 6, pp. 179-180. .
27*Ibid.,* p. 180.
28*PCA,* p. 527.
29Kashkin, «Iz vospominanii», cit., pp. 112-113.
30*SAC,* p. 43.
31*SAC,* p. 47.
32*SAC,* p. 269; *TTOE,* p. 119.
33*Ibid.*
34*PSSL,* 6, pp. 184-185 (abreviado); *PM,* 1, pp. 48-49.
35*Ibid.,* pp. 197-199.
36*SAC,* p. 49.
37*PSSL,* 6, p. 207 (abreviado); *PR,* pp. 304-305.
38*Ibid.,* pp. 199-200.
39*PSSL,* 13, p. 385.

40*Ibid.,* 6, p. 180 (abreviado); *PR,* p. 297.
41*PSSL,* 6, p. 188 (abreviado); *NC,* p. 223.
42*PSSL,* 6, pp. 185-186 (abreviado); *PM,* 1, pp. 49-50.
43*PM,* 1, p. 47.
44*PSSL,* 6, p. 191.
45*PM,* 1, pp. 51-52.
46*PSSL,* 6, p. 208.
47*Ibid.,* p. 196.
48*Ibid.,* p. 158.
49*PSSL,* 6, p. 288.

14. Vacaciones europeas

En Clarens, un pueblecito a orillas del lago Lemán, al norte de Montreux, el compositor se hallaba ahora a salvo del ambiente indiscreto y chismoso de Moscú y San Petersburgo. Con la perspectiva de un bienestar material a largo plazo, Chaikovski aún no estaba en condiciones de darse cuenta de que, liberado no sólo del atolladero al que le había conducido su precipitado matrimonio, sino también de sus obligaciones docentes, que odiaba, y gozando de la libertad de viajar cuando y donde quisiera, estaba a punto de entrar en una nueva y muy venturosa etapa de su vida creativa. En vez de ello, las recientes tribulaciones dejaron en él un impacto tan profundo que, durante algún tiempo, incluso estando en el extranjero, siguió obsesionado por la autoestima herida, los miedos y las fantasías paranoicas hasta un extremo que más tarde describiría como «monomanía».

Sin embargo, su huida de Rusia provocó una serie de acontecimientos en el seno de su propia familia que complicaron aún más la situación e hicieron que la posibilidad de un escándalo abierto fuera muy real. Su hermana Alexandra, que conocía desde hacía tiempo la orientación sexual poco ortodoxa de su hermano, sintió al principio una gran simpatía y comprensión por Antonina. En una carta dirigida a Modest el 31 de octubre de 1877, criticó en términos muy duros la precipitada decisión de su hermano de casarse: «Lo que ha hecho con A[ntonina] I[vanovna] está mal, pero que muy mal; ya no es ningún jovenzuelo y debería haber comprendido que carece de la menor aptitud para convertirse siquiera en un marido tolerable. Tomar a una mujer sin tener en cuenta quién es ella, intentar convertirla en una pantalla para encubrir la propia depravación y luego descargar sobre ella todo el odio que debería recaer sobre su propia conducta, eso es indigno de alguien con un intelecto tan desarrollado. Estoy casi segura de que los motivos de su odio hacia su esposa no tienen nada que ver con las cualidades personales de esta: habría aborrecido de igual modo a cualquier mujer que entablara una relación íntima con él»[1].

Alexandra decidió encontrarse personalmente con Antonina y, a finales de octubre, partió hacia Odesa, donde esta se alojaba como invitada de Ippolit. Poco después la invitó a hospedarse en Kamenka con ella y su familia. Esta invitación molestó profundamente al compositor, que escribió sobre sus posibles implicaciones a la señora von Meck el 23 de noviembre/5 de diciembre: «No sé qué le ha podido pasar a mi hermana. Simplemente no ha comprendido que mi antipatía hacia mi esposa, por muy injusta que sea, es un estado enfermizo, que debería dejarme en paz y no sólo no describirme sus virtudes, sino incluso abstenerse de mencionar a una mujer cuyo nombre y todo lo que me recuerda a ella es suficiente para volverme loco»[2].

No está claro en qué momento se produjo el cambio de opinión de su hermana, pero, según Chaikovski, Alexandra y Antonina habían intimado. «Dice que se ha encariñado con ella e incluso que no puede vivir sin ella», lo cual, subraya, «no puede durar mucho tiempo»[3]. Como resultado, afirma, «se ha creado una situación de lo más falsa». «Esa misma mujer que, aun sin querer, por supuesto, me ha hecho tanto daño, está viviendo con mi propia hermana en el hogar que estoy acostumbrado a considerar como el refugio de todos los problemas y mi

rincón más acogedor». Después de contarle a Antonina la verdad sobre su marido, Alexandra empezó a prepararla para el peor escenario en lo tocante a cómo podrían ser sus relaciones en el futuro. En consecuencia, la perpleja mujer empezó a pensar seriamente por primera vez en los verdaderos motivos de Chaikovski para casarse con ella. Esto la llevó a escribir a Modest el 16 de octubre, abordando la cuestión directamente y siguiendo, según parece, la opinión de la propia Alexandra: «A cambio de todo mi amor y toda mi devoción, Petia me pagó convirtiéndome en su pantalla delante de todo Moscú y también de San Petersburgo. ¿Dónde está, pues, su bondad de la que tanto hablaban todos? Un egoísmo tan grande no puede ir unido a la bondad»[4]. En todo caso, es evidente que siguió bombardeando al compositor con cartas, escritas bajo diferentes estados de ánimo, que oscilaban entre la ira y el autodesprecio (a veces amenazando incluso con suicidarse)[5].

Él, sin embargo, seguía inflexible en su decisión de no regresar nunca junto a su mujer. Su correspondencia de este periodo está llena de ira y de lamentos, a veces tediosamente repetitivos. Baste un ejemplo, extraído de la carta a Alexandra del 26 de octubre/7 de noviembre: «Tanto *tú como ella* suponéis evidentemente que en algún momento será posible un reencuentro <…>. Por el amor de Dios, abandonemos para siempre la cuestión de nuestra reconciliación. Ella y yo no estamos enemistados. Ella jamás tuvo la intención de hacerme daño y no la culpo de nada. Aunque tengas razón en que posee un corazón bondadoso, aunque yo tenga toda la culpa por no haber sabido apreciarla, aunque sea cierto que me ama, aun así, *no puedo, no puedo, no puedo* vivir con ella. Exigid de mí la compensación que ella quiera; cuando vuelva a Rusia, le daré las dos terceras partes de mis ganancias, me esconderé en el pueblo más remoto al que me mandéis, estoy dispuesto a convertirme en un mendigo, en fin, lo que quieras, pero, por Dios, no vuelvas a insinuarme que debo regresar junto a Antonina Ivanovna. <…> En una palabra, no la amo en el pleno sentido de la expresión. Ten la bondad de informarle de que no debe seguir dando explicaciones, ni a mí ni a nuestros hermanos. <…> Pero, por encima de todo, te suplico de rodillas que la alejes de Kamenka. Hazlo, por el amor de Dios; es esencial para tu paz mental y también para la mía»[6].

En su arrebato tal vez más desesperado, se queja de que la situación actual le incapacita para crear música: «Soy un artista que puede y debe dar gloria a su patria. Siento en mí un gran potencial artístico. No he realizado aún ni una décima parte de lo que puedo hacer. Y quiero con todo mi corazón hacerlo todo. Sin embargo, en este momento soy incapaz de trabajar». Más adelante suplica a su hermana: «Dile que deje de atormentarme con reproches y amenazas de suicidio. <…> Estoy enfermo y, te lo juro, al borde de la locura. Le imploro que me dé la oportunidad de calmarme y empezar a trabajar como es debido. <…> Hoy por hoy se ha convertido en la más despiadada asesina de mi [algunas palabras han sido literalmente cortadas en el manuscrito original] toda la enormidad de la [otro corte] que deseas hacerme. Pero sólo existe un medio para conseguir mi completa calma: poder olvidarme, al menos un poco, de todo lo que he padecido últimamente. Y para ello es necesario que Antonina Ivanovna deje de intentar descubrir los motivos de nuestra ruptura»[7].

A principios de noviembre, Chaikovski y Anatoli hicieron algunos viajes. Desde

Clarens se dirigieron primero a París para consultar a un médico sobre los problemas de estómago del compositor. De París viajaron a Florencia, y después a Roma, Venecia y Viena. En esta última ciudad, a finales de noviembre, los hermanos se encontraron con un bienvenido y agradable compañero: el alumno favorito de Chaikovski, Iosif Kotek, cuyo empático papel durante las tribulaciones matrimoniales del compositor había aumentado enormemente su afecto mutuo. Dado que Kotek había contribuido en buena medida a avivar el interés original de la señora von Meck por él, era natural que Chaikovski celebrara la llegada del joven violinista en la carta que envió a su benefactora el 23 de noviembre/5 de diciembre: «Nuestro común amigo *Kotek* también está aquí con nosotros, y verle me ha producido una gran alegría. Me ha dado muchas pruebas de su más sincera amistad y el año pasado nos hicimos muy amigos. Su corazón es en extremo bondadoso. Fue él el primero que me enseñó a quereros, en una época en la que aún no podía soñar que algún día podría consideraros mi amiga»[8]. Sin embargo, por entonces las relaciones entre Kotek y la mecenas del compositor se habían enfriado notablemente. Chaikovski se esforzó por arreglar la situación: «Kotek tenía previsto viajar a Berlín esta tarde, pero se encuentra mal y no quiero dejarle solo», escribió a la señora von Meck. «Me ha mostrado una amistad tan incondicional que no puedo sino corresponderle en la misma medida. Me gustaría mucho extenderme en alguna de mis cartas sobre este dulce, encantador y brillante muchacho, pero confieso que me frena el temor de tocar un tema de conversación que tal vez os resulta desagradable. Sigo sin saber con exactitud de qué es culpable hacia vos, pero por ciertos indicios concluyo que él se siente culpable. Sin embargo, en los últimos tiempos me he encariñado mucho con él, y la idea de que pueda haber hecho algo que os haya molestado me perturba. En cuanto a su actitud hacia vos, baste decir que incluso antes de que vos y yo entráramos en contacto, yo ya sentía la más calurosa simpatía hacia vos como consecuencia de todo lo que Kotek me había contado. Es una persona enormemente sincera y de gran corazón. Y es precisamente su sinceridad, que a menudo deriva en candidez, lo que más me gusta de él»[9]. Sin embargo, la intercesión no tuvo éxito. La señora von Meck ignoró completamente esta parte de la carta. El motivo de la caída en desgracia de Kotek habían sido sus aventuras amorosas en la «corte» de su patrona. En la correspondencia del compositor encontramos varias referencias a las aventuras amorosas del joven, que a veces irritaban también a Chaikovski, que solía ser bastante tolerante en estos asuntos[10]. Un estilo de vida tan licencioso como el de Kotek era imposible que gozase de la comprensión de la señora von Meck, madre de once hijos y rodeada de una multitud de mujeres jóvenes. También es posible que uno de los factores que contribuyeron a la actitud cada vez más hostil de la señora von Meck hacia el joven violinista fueran unos ciertos celos subconscientes, ya que Kotek era una de las pocas personas que recibía elogios entusiastas de su «adorado Piotr Ilich». Sea como fuere, en la relación entre Chaikovski y el joven violinista, a pesar de ocasionales momentos de crispación (por ambas partes), prevalecieron siempre la simpatía y el mutuo afecto.

La peripecia matrimonial de Chaikovski y los acontecimientos posteriores reforzaron aún más la intimidad entre él y sus hermanos. Anatoli había sido determinante durante la época del colapso nervioso del compositor, y en el

extranjero no se separó de él durante dos meses, hasta la llegada de Aliosha Sofronov. Al día siguiente de su despedida, Chaikovski escribió a Anatoli desde Venecia: «¡Ah, ¡qué desdichado y triste me siento! ¡Y cuánto te quiero! Sólo ahora, cuando ya no estás aquí, me doy cuenta de toda la fuerza de mi amor y me atormenta pensar que, cuando estabas conmigo, no fui capaz de transmitirte este amor. Me pasa siempre. <…> Por la noche caí en un estado de desesperación tal que, sin saber qué hacer, me bebí de golpe dos botellas de coñac. Esto me ayudó mucho. Me emborraché terriblemente, me hundí en el olvido y luego dormí como un tronco. <…> Mi cabeza te seguía paso a paso y, cuando lloraba, me parecía que en ese momento tú también llorabas por mí, y esta idea me hacía sentir peor. <…> Hasta pronto, querido mío, cariño mío. Te beso un millón de veces»[11]. Sin embargo, a pesar de las numerosas efusiones emocionales y por muy grande que fuera su amor, Chaikovski no se hacía ilusiones respecto a las dotes particulares de Anatoli. En este sentido le aconsejaría desde Florencia en febrero de 1878: «Por favor, querido, anímate, no temas ser comparado con nadie. No sufras por el hecho de que haya personas más inteligentes y con más talento que tú, y convéncete, en cambio, de que posees una armonía <…> que te sitúa infinitamente por encima de la inmensa mayoría. ¿Qué importa que Laroche sea más inteligente que tú y que yo? ¿Qué importa que Apujtin sea más ingenioso que nosotros? Me tiraría a un río o me volaría la tapa de los sesos si Laroche y Apujtin se convirtieran de repente en mis hermanos y tú fueras un simple conocido»[12].

El 28 de noviembre/10 de diciembre de 1877, la víspera de la partida de Anatoli a Rusia, Aliosha Sofronov se reunió con su amo en Viena. De las cartas de Chaikovski a Modest se desprende lo mucho que había echado de menos a su criado y cuánto había soñado con su llegada. Es revelador el hecho de que, en sus cartas a la señora von Meck, considerase necesario justificar su decisión de hacer que Aliosha acudiera junto a él. «En Viena recibiré a mi criado, al que me he visto obligado a llamar para escapar de la soledad absoluta», le escribió desde Venecia[13]. Y con más detalle unos días después: «A veces pienso que tal vez no es del todo prudente por mi parte hacer venir a un criado de Rusia. Pero, por otro lado, ¿qué le voy a hacer? No puedo soportar la soledad absoluta y sé además que mis hermanos se sentirán mejor si no estoy solo. ¿No es cierto que también vos me aconsejáis que evite la soledad extrema? De hecho, ya me habéis escrito al respecto»[14]. El tono de disculpa se debía sin duda, al menos en parte, a consideraciones económicas: al fin y al cabo, Aliosha tenía que ser mantenido también a expensas de su benefactora. En esta aprensión se puede apreciar claramente un rasgo característico del temperamento de Chaikovski: sus numerosas fobias eran inducidas por los cambios de humor y, de hecho, no tenían ningún fundamento real. Tal vez sean estas preocupaciones las que explican sus persistentes intentos de conocer la opinión de la señora von Meck cada vez que tenía que hablar de algo mínimamente relacionado con su vida personal y sus hábitos. En este caso, el intento de justificación era innecesario; ella no tenía nada en contra de la llegada de su criado y, con el tiempo, empezaría incluso a enviarle no sólo sus saludos, sino también regalos. Una vez reunido con su querido sirviente, el compositor no dejaba de cantar sus alabanzas en las cartas a sus hermanos; por ejemplo: «Se comporta de forma encantadora.

No se aburre en absoluto; me consuela y se esfuerza por animarme cuando estoy de mal humor; lee, estudia aritmética y escribe tantas cartas como yo. Se quedó boquiabierto ante el Palacio Ducal. En general, estoy muy, pero que muy contento con él»[15].

Como hemos visto, hasta su partida a Europa occidental, Chaikovski había mantenido a Modest desinformado sobre la verdadera magnitud de su catástrofe conyugal. El motivo es comprensible: su matrimonio había sido en parte pensado para mostrar a Modest que también él podía reprimir su homosexualidad siguiendo su ejemplo, pero esta empresa «didáctica» había fracasado. Con este fracaso, el papel de confidente, transferido temporalmente a Anatoli durante el breve lapso de su vida conyugal, regresó de nuevo a Modest. Sin embargo, era necesario algo de tiempo para curar las heridas. «No esperes de mí una descripción de todo lo que he padecido durante el último mes», le escribió desde Berlín el 5/17 de octubre. «Aún me siento incapaz de rememorar todo el tormento que pasé sin experimentar un profundo dolor. Algún día te lo contaré.

<…> Oh, cómo te quiero y qué difícil será para mí vivir sin ti durante tanto tiempo»[16]. Modest, que siempre había tratado de disuadir a su hermano mayor de cualquier aventura matrimonial, había triunfado indiscutiblemente. En su siguiente carta, Chaikovski declaró: «Si mi capital ascendiera a un millón, con gusto daría ochocientos mil para que estuvieras con nosotros»[17]. ¡Y ello a pesar de la reconfortante presencia de Anatoli en el momento de escribir esta misiva! En algún momento, el compositor debió de darse cuenta de que, efectivamente, podía ver cumplido este deseo, y envió a Modest, que entonces se encontraba en San Petersburgo, una invitación en la que le pedía que se uniera a él en el extranjero acompañado de Kolia Konradi. La presencia de Aliosha, señala en una carta fechada en Viena el 27 de noviembre/5 de diciembre de 1877, no era suficiente para hacerle totalmente feliz: «¡Os necesito a ti y a Kolia! Hay tantas cosas de las que me gustaría hablaros <…>. Espero que esta carta sea la última y que nos veamos pronto. ¡Dios mío, qué feliz sería! Realmente resucitaría mi espíritu»[18]. Entusiasmado a su vez por el plan, Modest comenzó a presionar al padre de Kolia, Hermann Konradi, a quien el propio Chaikovski apeló también personalmente. La iniciativa se la explicó a la señora von Meck el 6/18 de diciembre de 1877: «Tras la partida de Viena de mi hermano Anatoli, me invadió una angustia espantosa. Entonces, de repente, se me ocurrió una idea que inmediatamente puse en práctica. Escribí una carta a Konradi, rogándole que me perdonara si la petición era descabellada y que, en caso de que fuera rechazada, no dijera nada de esto a mi hermano. En ella, contándole acerca de mi soledad, pedí a Konradi que enviara a su hijo al extranjero con mi hermano. El muchacho está muy débil y los anteriores viajes de invierno le han hecho mucho bien. Desplegué toda mi elocuencia para persuadir a Konradi. El resultado fue el siguiente telegrama que recibí ayer de mi hermano: *«Tu as vaincu Conrady. Pars après couches avec Nicolas à l'étranger»* [Te has ganado a Konradi. Parto al extranjero con Nicolás después de su reclusión]. Para que entendáis lo que quería decir con *après couches* <…>. De modo que dentro de dos o tres semanas tendré la oportunidad de vivir con mi querido hermano y su pupilo, a los que quiero muchísimo. <…> Verlos juntos es conmovedor. ¡Mi felicidad es inmensa!!!»[19]. En sus cartas a Anatoli, su grado de felicidad era

diplomáticamente atenuado.

A lo largo de las semanas transcurridas, y con el apoyo y la solícita compañía de Anatoli y Kotek, más tarde de Aliosha y, pronto, de Modest y Kolia Konradi, el estado nervioso del compositor había mejorado de forma constante. Retomó incluso el trabajo, a pesar de sus continuas quejas de no poder concentrarse en nada, y, cuando llegó el telegrama de Modest comunicando su llegada, se puso a orquestar la *Cuarta sinfonía*, en la que poco a poco se fue enfrascando. Mientras tanto, de Kamenka llegaba otra buena noticia: su hermana, tras una serie de cartas e interminables discusiones, había decidido finalmente expulsar a Antonina, una noticia de la que inmediatamente le informó Anatoli, seguida de las confirmaciones de Alexandra y Lev. Aliviado, Chaikovski compartió la grata nueva con su «mejor amiga» el 4/16 de diciembre: «Anatoli me ha enviado un telegrama, explicando que todo está saliendo de la mejor manera posible y que mi esposa va a dejar por fin la casa de mi pobre hermana, que ayer me hizo muy feliz con una larga carta. Poco a poco ha llegado a la conclusión de que, al fin y al cabo, cualquiera lo suficientemente loco como para casarse con mi mujer no tendría más remedio que acabar huyendo de ella. Mi hermana se ha esforzado durante mucho tiempo. En mi esposa vio, al principio, a una mujer ultrajada y abandonada, y descargó toda la culpa en mí, a pesar de todo el amor y la compasión que me profesa. Al principio, incluso creyó ver en ella diversas cualidades y virtudes que, al conocerla más de cerca, resultaron del todo inexistentes. Sin embargo, no observó en ella ninguna deficiencia moral destacada, más allá precisamente de esa falta de toda presencia, que puede ser peor que cualquier defecto concreto. Mi cuñado escribe en términos parecidos. Ambas cartas me causaron mucho placer. Debido a la bondad y la piedad tanto de ella como de él por una mujer realmente lamentable, ambos me habían tratado de forma muy extraña al principio, dándome a entender una y otra vez que les había hecho mucho daño, como si en realidad yo no hubiera reconocido mi culpa. <…> Sólo ahora han terminado por entender que, después de cometer esta locura, no tuve más remedio que huir. Mi hermana dice abiertamente que al principio no podía perdonarme el hecho de que, destruyendo mi propia vida, había destruido a la vez la de una mujer inocente y enamorada. Por fin ha comprendido que jamás existió tal amor, sino tan sólo el deseo de encontrar un marido»[20].

En la siguiente carta a la señora von Meck (24 de diciembre/5 de enero) queda claro que Anatoli desempeñó un papel decisivo en este desenlace: «Estuvo cinco días en Kamenka. ¡Por fin ha sacado a mi mujer de Kamenka! Gracias a Dios, se me ha quitado un gran peso de encima». Al parecer, Antonina expresó en un principio su deseo de convertirse en enfermera del ejército ruso en la guerra contra Turquía, lo que alentó la esperanza entre los familiares del compositor de que «allí se enamorara de alguien, le entraran ganas de casarse y pidiera el divorcio»; sin embargo, a su regreso a Moscú, Antonina declaró que había decidido no dar ese paso. La carta concluye: «No conozco sus planes futuros, pero ruego a Dios que elija otro lugar de residencia para el próximo curso académico. Para mí sería muy incómodo y embarazoso encontrarme con ella»[21].

La señora von Meck era de la opinión de que Chaikovski debía regresar a Rusia lo antes posible. Él, por su parte, se sentía muy reacio a dar ese paso y en una

carta del 23 de noviembre/5 de diciembre ofrecía varias explicaciones, tanto personales como de índole social: «Tenéis mucha razón en que lo mejor para mí sería volver a Rusia. Sin embargo, esto es hoy por hoy imposible, ya que no hay ningún lugar al que pueda ir. A San Petersburgo no puedo ni quiero ir, porque no puedo vivir allí sin ver a mi padre, y verlo ahora es imposible. <…> Tuvimos que ocultarle mi huida de Moscú, mi enfermedad y mi partida al extranjero, y aún ahora no sabe realmente lo que ha sucedido. Sólo se le dijo que mis nervios estaban alterados y que me había ido al extranjero por un breve periodo de tiempo con mi hermano porque mi esposa, debido a sus propios asuntos, no podía acompañarme, aunque pensaba reunirse con nosotros en la primera oportunidad. Esta noticia no la recibió nada bien y fue muy difícil tranquilizarlo. Es posible que nunca sepa la verdad. Para mí sería muy difícil mentirle a la cara y, ante sus preguntas sobre mi mujer y por qué vivo apartado de ella (a él le gustaba mucho), me vería obligado finalmente a decirle la verdad, pero esta perspectiva me resulta aterradora. Dios sabe cómo podría afectarle. La segunda razón por la que no quiero ir a San Petersburgo es que allí, al igual que en Moscú, tendría que esconderme de una enorme cantidad de conocidos, parientes, amigos, etc. Es duro, pero no podría hacer otra cosa: me encuentro en tal estado que no puedo encontrarme con nadie, más allá de mis seres más queridos, sin sentir un terror y una ansiedad insoportables. La tercera razón: odio San Petersburgo y la sola idea de estar en esa ciudad me llena de melancolía y desesperación. De Moscú es inútil incluso hablar. Para mí, ir a Moscú en estos momentos sería lo mismo que condenarme a la locura. Es difícil transmitiros, querida Nadezhda Filaretovna, los horribles tormentos que padecí allí en septiembre. Estuve a un paso de la destrucción. La herida está todavía demasiado fresca. Sólo podré vivir en Moscú (una ciudad que amo mucho) cuando las cosas vuelvan a la normalidad, es decir, cuando dé clases en el conservatorio y vea cada día a un buen número de gente con la que comparto intereses profesionales. Todavía no estoy preparado para todo esto. Aún estoy enfermo, no soy capaz de resistirlo todo»[22].

«La repentina marcha de Piotr Ilich de Moscú y su posterior partida al extranjero causaron un cierto revuelo», recordaría más tarde Nikolái Kashkin, «y en todos sitios se hablaba de este acontecimiento. De hecho, la mayor parte del personal del conservatorio, excepto, por supuesto, el círculo más cercano a Chaikovski, se tomó con bastante ligereza el cambio que se había producido en su vida, viendo en ello poco más que una suerte de divertida anécdota. Los que yo llamo los amigos más íntimos de Piotr Ilich sabían muy poco sobre el fondo del asunto, y ese poco lo sabían sólo por lo que habían oído de algunas personas, pero, a diferencia de todos los demás, no podían tomarse este asunto tan a la ligera»[23]. Tratando de restar importancia a las repercusiones, Modest había descrito el clima en San Petersburgo con forzada jovialidad en una carta a su hermano del 9 de noviembre: admitía que el asunto de la enfermedad de Chaikovski era «sumamente popular» en la capital y, «junto con las noticias de la guerra, es el tema favorito de conversación desde el salón del gran duque Konstantin Nikolaevich hasta las columnas de periódicos como el *Boletín de San Petersburgo*», mientras que «casi todos los periódicos» habían publicado la refutación (Modest no precisa quién la había formulado) de que el famoso

compositor se había vuelto loco. «Habría dudado en escribirte sobre este ruido provocado por tu enfermedad –concluye Modest–, sabiendo lo poco que te gusta que se hable de ti fuera de tus actividades musicales, si en este interés universal por tu persona no hubiera encontrado en la mayoría de los casos una buena dosis de empatía y una gran preocupación»[24]. Los comentarios de Anatoli un mes después, tras su propio regreso a Rusia, fueron más sobrios: «Por supuesto, en estos momentos Moscú te resultaría desagradable. ¡Por Dios santo, circulan tantos rumores! Todos ellos, es cierto, son favorables a ti, pero, aun así, sigo pensando que una estancia en esta ciudad te resultaría incómoda y desagradable»[25]. Es indudable que ambos hermanos, a pesar del dolor que sus cautos relatos pudieran causarle, le estaban preparando para el intenso escrutinio público al que tendría que someterse a su regreso a Rusia. Gracias a sus esfuerzos y a los de sus otros admiradores, no estalló ningún escándalo y, de hecho, la opinión pública se puso mayoritariamente de lado del marido en fuga. Sin embargo, la febril imaginación de Chaikovski se vio atormentada a cada paso por sospechas de intrigas y por la amenaza del escarnio público. Hacía tiempo que se había resignado al hecho de que algunas personas de su entorno estaban al tanto de su homosexualidad, pero convertirse en el objeto del chismorreo público era algo muy distinto. Que sus inclinaciones personales fueran conocidas por un círculo restringido era muy diferente a que se proclamaran a los cuatro vientos, provocando la vergüenza o algo peor para su familia. En el extranjero, sobre todo en los primeros meses, le consumía el temor de que todo el mundo a su alrededor estuviera deseando descubrir la verdadera razón de su separación de su esposa. Estos temores hicieron que su neurosis tomara un nuevo cariz, que él mismo denominó «monomanía». En este sentido, escribió a Nikolái Rubinstein desde Roma el 21 de noviembre: «Por el amor de Dios, no me convoques a Moscú antes de septiembre. Sé muy bien que, aparte de terribles tormentos morales, no encontraría nada allí y, a pesar de todo mi aprecio por todos vosotros, moriría al pensar que se habla de mí, que se me señala, etc. En una palabra, no he superado aún mi *monomanía*»[26].

En octubre, Chaikovski había recibido una invitación para representar a la delegación musical rusa en la Exposición Internacional de París de 1878. Tras algunas vacilaciones, el compositor rechazó la oferta, aduciendo el mismo motivo. «Tú conoces bien la causa de mi monomanía», escribió casi histéricamente a Rubinstein, el impulsor de la idea, el 13 de enero de 1878. «En París, cada nuevo conocido de los muchos que me serían presentados despertaría en mí la sospecha de que sabe aquello que he procurado ocultar durante tanto tiempo y con tanto celo. Y esta circunstancia me paralizaría por completo. En una palabra, estoy enfermo, estoy loco, no puedo vivir en ningún lugar donde sea necesario destacar, imponerse y llamar la atención»[27]. Al describir como «monomanía» su pertinaz sospecha de que quienes le rodeaban sentían curiosidad por su vida personal y sus inclinaciones sexuales poco ortodoxas, Chaikovski parecía ser consciente de que no estaba viendo las cosas con objetividad y de que su trastorno psicológico era meramente temporal.

Los amigos íntimos del compositor, conscientes de su reacción dolorosamente morbosa ante el fracaso matrimonial, intentaron levantarle el ánimo lo mejor que pudieron, tratándolo con amable y afectuosa benevolencia. Rubinstein fue uno de

los primeros en escribirle a Clarens: «Trata de serenarte, cuida tu salud y no tengas miedo de nada ni de nadie; tu prestigio como músico está lo suficientemente consolidado como para que ninguna circunstancia externa pueda comprometerlo»[28]. Apujtin, quien se había sentido ofendido por la falta de atención de Chaikovski durante su visita a San Petersburgo con su esposa, también le escribió el 25 de octubre con comprensión y simpatía, tras haberse enterado de su estado psicológico probablemente a través de Kondratiev o de Meshcherski. «En general, queridísimo Petia, concedes una importancia demasiado grande a los rumores y los chismes», señaló el poeta. «Yo mismo solía encolerizarme terriblemente al enfrentarme a las viles insinuaciones vertidas contra mí en los periódicos, y es natural, ya que me sentía indefenso: ¿con qué podía contrarrestarlas sino con la fama de un diletante dentro de un círculo muy reducido? Pero que tú, cuyo nombre llenará de orgullo a la tierra en la que naciste, agaches la cabeza ante los diversos Xs y Zs, es tan incomprensible como absurdo. Debes reconocer que sería bastante ridículo que un águila se sintiera avergonzada ante gusanos y reptiles. Pues bien, vuela alto, lejos de su alcance, a tu cielo creativo, donde no sólo ya no los verás, sino que deberás ignorar su existencia y arrojar desde allí una nueva *Tempestad* o un nuevo *Romeo*: ¡que el peso de tu fama aplaste a esos canallas! Si respondes que un artista no puede vivir exclusivamente encerrado en sí mismo, te recordaré que en el mundo viven miles de admiradores tuyos y, entre ellos, muchos amigos auténticos que te quieren y a quienes enorgullece tu fama, sin que les importe lo más mínimo qué salsa prefieres para aliñar tus espárragos: agria, dulce o aceitosa. Anímate, mi querido Petia, levanta la cabeza y mira a todos a la cara con orgullo y valentía. Sé que te resulta duro vivir, pero no tienes de qué avergonzarte. No has hecho nada deshonesto. El principal error de tu vida ha sido claudicar ante esa cosa tan vil llamada opinión pública. Echa un vistazo a la historia del arte: las personas como tú nunca han conocido la felicidad, pero sin ellas la humanidad se vería privada de sus más bellos placeres»[29]. Apujtin, que conocía bien a Chaikovski y quería ayudarle, evaluó correctamente la situación de su amigo, apuntando a su miedo a la opinión pública, ante la que había claudicado con su decisión de casarse. Además, en el último comentario de su carta acerca de la convicción más íntima del compositor, había tocado el meollo de la cuestión: el conflicto, a menudo trágico, entre el arte y lo que llamamos realidad.

La señora von Meck, pese a desconocer, a diferencia de Apujtin, toda la verdad sobre lo sucedido, intentó ser igualmente alentadora en su carta del 18 de noviembre: «Armaos de firmeza y ecuanimidad, mi querido amigo, contra todos los ataques y las recriminaciones. <…> Haced como yo, mi querido amigo: no una, sino cientos de personas me critican, condenan y acusan, personalmente y en general, según sus propios puntos de vista. Sin embargo, no me avergüenza ni me preocupa lo más mínimo, ni intento con hechos o con palabras justificarme o desmentir a los demás; en primer lugar, porque las percepciones varían con cada persona, y, en segundo lugar, para no privar a la gente de sus diversiones. Tampoco guardo el menor rencor contra la gente, porque, al condenarme, tienen razón desde su punto de vista; la diferencia es que partimos de premisas diferentes»[30]. Y unos días después: «¿No debería sentirme triste por tener opiniones tan diametralmente opuestas a las comúnmente aceptadas? Sin

embargo, me despreciaría a mí misma si tratara de congraciarme con la opinión pública y si modificara de algún modo mi comportamiento por miedo al qué dirán»[31]. Chaikovski, cuya angustia por su huida de Rusia le hacía sentirse casi como un animal perseguido, no tuvo más remedio que manifestar su admiración por esta postura: «Me complace mucho vuestra orgullosa actitud ante la opinión pública. Cuando me hallaba en mi estado normal, es decir, cuando aún no estaba quebrantado como ahora lo estoy, os aseguro que mi desprecio por el *qu'en dira-t-on* era al menos tan fuerte como el vuestro. Ahora, lo confieso, es evidente que me he vuelto más susceptible en este sentido. Pero estoy enfermo, es decir, moralmente enfermo»[32]. Ni que decir tiene que los corresponsales hablaban aquí de dos cosas diferentes: ella, muy probablemente, de las intrigas de las que era objeto en los círculos empresariales, y él, sin duda, de los crecientes rumores sobre su homosexualidad tras el fiasco matrimonial. No obstante, cabe señalar que la señora von Meck era lo bastante independiente a la hora de profesar opiniones contrarias a las comúnmente aceptadas como para haber podido ignorar, en virtud de su profundo afecto por Chaikovski, la realidad de su sexualidad poco ortodoxa, de haber sido necesario. Aun así, es muy probable que, entre las preocupaciones del compositor, una de las más angustiosas fuera el temor a que ella llegase a conocer sus preferencias eróticas. Se antoja inverosímil que, durante los muchos años que duró su amistad, la señora von Meck permaneciese del todo desinformada acerca de la vida íntima de su amigo. Chaikovski tenía sus enemigos y, al mismo tiempo, la señora von Meck, como ella misma había admitido, estaba atenta a cualquier información sobre él. Veremos más adelante, cuando toquemos la fase final de sus relaciones, que las circunstancias de su ruptura no tuvieron que ver con el descubrimiento inesperado y estremecedor de alguna verdad vergonzante. Sería, desde luego, interesante saber si ella percibió esta anomalía particular como el factor principal del desastre matrimonial. Cualquier persona mentalmente en sintonía con estos asuntos sería capaz de leer mucho entre las líneas de las divagantes cartas de Chaikovski a su benefactora. Nunca sabremos si ella poseía la suficiente perspicacia y si sus pensamientos corrían en esa dirección. En cuanto al compositor, tan sólo una vez en toda la correspondencia existente aludió concretamente a su angustia sobre el tema. La ausencia de tales inquietudes a lo largo de los muchos años que duraría su relación es notable. No es de extrañar que esta única confesión de sus preocupaciones se produjera justo en el momento en que el compositor sentía más temor acerca de los rumores sobre su huida de Rusia. Cuando sus viajes y los retrasos postales le dejaron durante un tiempo sin noticias de su benefactora, Chaikovski escribió a Anatoli el 24 de diciembre de 1877/5 de enero de 1878: «Empecé a imaginar que ella [la señora von Meck] había dejado de quererme, que se había enterado de todo y quería romper sus relaciones conmigo. Hasta esta misma mañana estaba incluso convencido de ello. Pero hoy he recibido una carta suya, tan dulce, tan cariñosa y con expresiones de amor tan sinceras … ¡Es una persona adorable, esta Filaretovna!»[33].

El 27 de diciembre/8 de enero, se reencontró con Modest y Kolia Konradi en Milán. «Pasamos una tarde maravillosa, charlando e interrumpiéndonos todo el tiempo; me enteré por él de un montón de detalles sobre todos, y sobre ti en particular», escribió a Anatoli al día siguiente[34]. También informó a la señora

von Meck de este alegre reencuentro: «Sentí un placer indescriptible al ver a mi hermano y a su querido pupilo. Mi corazón se iluminó y se fortaleció de inmediato. Toda la velada transcurrió entre interrupciones mutuas y una charla interminable, alegre y placentera»[35]. El 31 de diciembre/12 de enero, los dos hermanos, junto con Kolia y Aliosha, llegaron a San Remo, donde el padre del chico había insistido en que pasaran el invierno en vista del clima más suave y de la frágil salud de su hijo. Con la llegada de Modest, la vida entró en una rutina que se reflejó en la correspondencia de Chaikovski, salpicada de frecuentes panegíricos sobre Kolia: «Me resulta difícil expresar cuánto quiero a Kolia. ¡Qué felicidad tener a un niño así cerca de mí! ¡Qué agradable es acariciarlo y quererlo!», exclama, por ejemplo, en su carta a Anatoli del 13 de enero de 1878[36]. Efusiones similares (a veces bastante prolijas) se encuentran también en la correspondencia con su benefactora.

En general, la atracción de Chaikovski por los niños y los jóvenes solía tener un fuerte elemento estético y artístico más allá de lo físico o sexual. Durante su estancia en Florencia, se encaprichó de un joven cantante callejero llamado Vittorio, en el que se había fijado por primera vez durante su visita a la ciudad con Anatoli el otoño anterior. «En su conjunto, he experimentado en Italia dos placenteras impresiones musicales», escribió a la señora von Meck en una carta del 16/28 de diciembre de 1877. «Una fue en Florencia. No recuerdo si ya os he escrito al respecto. Una noche, mi hermano y yo oímos cantar en la calle y vimos una multitud, a la que nos acercamos. Se trataba de un niño de unos diez u once años que cantaba acompañándose de una guitarra. Cantaba con una voz maravillosamente rica, de bellísimo timbre y una calidez que rara vez se encuentra incluso en artistas genuinos. Lo más curioso de todo es que cantaba una canción con una letra muy trágica, que sonaba con una insólita dulzura en los labios de un niño. <…> Era delicioso»[37]. Dos meses después, hallándose de nuevo en Florencia con Modest y Kolia, volvió a pensar en el joven cantante y escribió a Anatoli el 14/26 de febrero de 1878: «Por la tarde caminé a lo largo del río con la vana esperanza de escuchar en algún lugar una voz maravillosa y familiar. <…> Encontrar y volver a escuchar el canto de aquel divino muchacho se ha convertido en la consigna de mi vida en Florencia. ¿Dónde se ha metido?

<…> Cuando cae la noche, paseo sin descanso por el río, siempre con la esperanza de volver a ver a mi querido muchacho. ¡De repente veo a lo lejos un grupo de gente, oigo cantar, mi corazón empieza a palpitar, corro y, oh, qué decepción! Quien cantaba era un hombre con bigote; no lo hacía mal, pero ¿se puede comparar?»[38]. Unos días después, el 18 de febrero/2 de marzo, volvió a escribir: «En el Lungarno me encontré con unos cantantes callejeros y les pregunté directamente si conocían al muchacho. Resultó que sí, y me dieron su palabra de que estaría en el Lungarno a las nueve»[39]. La narración se reanuda en la siguiente carta a Anatoli: «Por la noche tenía dos compromisos, (1) una cita y (2) un encuentro con el joven cantante. La idea de volver ver a este último era tan atractiva que se impuso sobre la primera. Me zafé de la cita amorosa no sin cierta dificultad y me entregué por completo a la expectativa del canto de nuestro querido muchacho. A las nueve en punto me acerqué al lugar donde se suponía que me esperaba el hombre que había prometido encontrarlo. Y allí estaba,

acompañado de otros muchos que me esperaban con la curiosidad escrita en sus rostros, y, en el centro de esta multitud, se encontraba nuestro muchacho. Lo primero que observé es que había crecido un poco y que era guapo, mientras que antes a ti y a mí nos había parecido vulgar. Como la multitud no paraba de crecer y estábamos en una calle muy transitada, me dirigí hacia Cascino. Por el camino, le expresé mis dudas sobre si realmente era él. “Cuando empiece a cantar te darás cuenta enseguida de que sí. En aquella ocasión me diste medio franco de plata”. Esto lo dijo con una voz maravillosa que penetró hasta lo más profundo de mi alma. Lo que me sucedió cuando empezó a cantar es imposible describirlo. <…> Lloré, desfallecí, me derretí de placer. Además de la canción que conoces, cantó también dos nuevas, una de las cuales, “Pimpinella”, es encantadora. Le recompensé con creces y también a sus acólitos. De camino a casa me encontré con Modest y lamenté mucho que no hubiera estado allí. Sin embargo, el lunes por la mañana contábamos con volver a escucharle»[40].

El 20 de febrero/4 de marzo, el joven cantante visitó a Chaikovski en su apartamento en atuendo carnavalesco y volvió a cantar para él. «Se presentó a las doce en punto disfrazado con motivo de los últimos días del carnaval, acompañado de dos acólitos con bigote, que también vestían disfraces. Sólo entonces pude contemplarlo bien. Es ciertamente bello, con su mirada y su sonrisa inexpresivamente atractivas. Es mejor escucharle en la calle que en un interior. Se sentía un tanto azorado y no cantó a plena voz. Anoté todas sus canciones. Luego le llevé a hacerse una foto. Sus fotografías estarán listas después de nuestra partida; te enviaré una de ellas»[41]. Y, al informar a la señora von Meck del mismo hecho, añade: «Simplemente me derretí de placer. No recuerdo que una simple canción popular haya producido nunca semejante efecto sobre mí. <…> ¡Cómo compadezco a este niño! Es evidente que está siendo explotado por su padre, sus tíos y varios parientes. Ahora, con motivo del carnaval, canta de la mañana a la noche y seguirá cantando hasta que su voz se arruine irremediablemente. <…> Si hubiera nacido en una familia próspera, tal vez habría llegado a ser un artista famoso»[42]. La canción «Pimpinella» fue adaptada por el compositor como la última de sus *Seis romanzas*, op. 38, y la fotografía de Vittorio también ha sobrevivido.

La anterior mención de Chaikovski a Anatoli de una «cita» llama de nuevo nuestra atención sobre la esfera de sus aventuras amorosas. Leemos en la misma carta del 18 de febrero/2 de marzo, escrita en forma de diario a lo largo de varios días: «De camino a casa (vivimos lejos del río) me siguió un joven de una belleza clásica poco común que iba vestido como un caballero. Incluso entabló conversación conmigo. Caminamos juntos durante una hora. Yo estaba muy excitado, pero dudé y <…> me separé de él, tras haber acordado una cita para pasado mañana, a la que no pienso acudir». Sin embargo, al acercarse el momento señalado, y a pesar de haber «dudado y haberse sentido desgraciado durante todo el día», finalmente se decidió a ir: «Pasé dos horas verdaderamente maravillosas, en un ambiente de lo más romántico; tuve miedo, me sentía entumecido, me asustaba cualquier ruido; abrazos, besos, un pequeño apartamento solitario, lejano y alto, una dulce charla, ¡placer! Volví a casa agotado, pero con maravillosos recuerdos»[43].

A finales de 1877, su tensión emocional había disminuido. Ahora era capaz de

analizar seriamente su situación y valorarla con sobriedad. «Ahora sé por experiencia lo que significa romperme a mí mismo e ir en contra de mi naturaleza, sea esta lo que sea», escribió con franqueza a Nikolái Rubinstein el 23 de diciembre/4 de enero[44]. Y en una carta a su hermano el 15/27 de enero de 1878: «Debo decirte que me siento espléndidamente; mi estado de salud es óptimo.

<…> Desde el punto de vista puramente físico estoy completamente sano. Incluso las sacudidas nerviosas han cesado por completo (toco madera). Hoy Modia, Kolia y yo hemos hecho una excursión a lomos de burro por las montañas y hemos visitado la pequeña ciudad de Cola, donde hay una pinacoteca muy interesante. A la vuelta recogí un ramo entero de violetas»[45]. A principios de febrero de 1878 ya podía recapitular con bastante calma y claridad a Anatoli sus relaciones con Antonina: «He dejado de mirar trágicamente a A[ntonina] I[vanovna], así como mis lazos indisolubles con ella. Mientras me deje a mí y a todos los que amo en paz, deseo que disfrute de su vida. <…> Supongo que debo pagarle todo lo que pida, aunque no incondicionalmente, sino exigiéndole que no nos moleste más. De modo que debe comprometerse absolutamente a mantenerse lo más lejos posible; de lo contrario, no recibirá una [una palabrota]»[46]. Finalmente, llegaba incluso a afirmar: «No tengo miedo de sus calumnias: seguirán su curso en cualquier caso»[47].

Esto suponía un paso importante hacia la recuperación total. Aunque en el futuro habría recaídas en episódicos momentos de histeria cada vez que se mencionaba el nombre de Antonina, nunca volvió a manifestarse ese sentimiento de encontrarse en una situación irremediable y sin esperanza que había gravitado sobre él durante todo el otoño de 1877. Seguía aborreciendo, por supuesto, cualquier tipo de cotilleo sobre su persona, incluso el más inocuo, y a menudo lo sufría dolorosamente. Varios meses más tarde, de regreso en Rusia, presenció por casualidad, de incógnito, una conversación entre varios desconocidos en un compartimento de tren que le causó una gran desazón. Describió este incidente en una carta a la señora von Meck del 4/10 de septiembre de 1878: «Cuando viajaba de Kiev a Kursk, había varios caballeros sentados en el mismo vagón que yo. Uno de ellos era un músico de San Petersburgo... La conversación versaba sobre diversas disputas y rumores del mundo musical. Al final se refirieron también a mí. No hablaron de mi música, sino de mí, de mi matrimonio, de mi *locura*. ¡Dios mío! ¡Qué estupefacción me produjo lo que tuve que oír! No os daré los detalles. Era todo un océano de disparates, de mentiras, de absurdos. Pero la cuestión no es lo que realmente dijeron. Lo que me resulta insoportable no es el hecho de que la gente mienta e invente historias sobre mí, sino que se ocupen de mí, que me señalen, que pueda ser objeto no sólo de discusiones musicales sino también de simples chismorreos»[48].

Sin embargo, Chaikovski sabía que, debido a la práctica ausencia de persecución de la homosexualidad en Rusia, nada grave podía realmente amenazarle. Además, Antonina le parecía tan insustancial que no podía imaginar que nadie prestara atención a sus acusaciones, y llegó a la conclusión de que sería incapaz de hacer más daño a su reputación. Estaba aprendiendo a reconciliarse tanto con su orientación sexual como con su entorno. «Lo principal», escribió a Jurgenson el 17/29 de enero de 1878, en los términos un tanto toscos de la

correspondencia entre ambos, «es que quiero pasar el verano en el campo y estar en Rusia, ya que estoy harto de intentar parecer otro que el que soy, harto de violentar mi propia naturaleza, por deplorable que sea. En general, he llegado a esta conclusión: si queréis, conocedme, amadme, jugad conmigo, cantadme y decoradme con laureles, coronadme con rosas y elogiadme hasta el cielo; y si no, ¡al diablo! Es decir, me refiero al público, a la fama y a otras majaderías por el estilo»[49]. El 6/18 de febrero le confesó a Anatoli: «Recapitulando las siete semanas pasadas aquí [en Florencia], no puedo sino constatar que me han hecho un tremendo bien. Gracias a la regularidad de mi vida diaria, a la tranquilidad a veces aburrida pero siempre inviolable y, sobre todo, gracias al tiempo, que cura todas las heridas, me he recuperado bastante de mi *locura.* No cabe duda de que, durante varios meses seguidos, estuve un poco *loco,* y sólo ahora, una vez recuperado del todo, he aprendido a mirar *con objetividad* todo lo que hice durante este breve periodo de locura. El hombre que en mayo decidió casarse con A[ntonina] I[vanovna]; que, en junio, como si nada, escribió una ópera entera; que en julio se casó; que en septiembre huyó de su mujer; al que en noviembre Roma le había exasperado, etc., no era yo sino otro Piotr Ilich, del que ahora sólo queda su *misantropía*, que, sin embargo, probablemente nunca desaparecerá»[50].

Durante este periodo de tiempo –en Clarens, Venecia, Viena, San Remo y Florencia–, Chaikovski había vuelto a encontrar su equilibrio. Su dolorosa sensación de oprobio y la susceptibilidad ante la posibilidad de ser objeto de habladurías y condenado al ostracismo social acabaron por desvanecerse, aunque, es cierto, la ansiedad no le abandonó del todo. Paradójicamente, la crisis histérica provocada por su tragicómico matrimonio resultó ser, en última instancia, beneficiosa, ya que liberó en gran medida una tensión psicológica acumulada y avivó sus energías creativas. Sus quejas acerca de su incapacidad de trabajar se antojan a menudo superficiales y retóricas. Sólo un mes después de huir de su esposa, el 24 de septiembre de 1877, informó a la señora von Meck de que había reanudado el trabajo en la *Cuarta sinfonía*. El 9/21 de diciembre escribió a su benefactora desde Venecia: «No sólo trabajo regularmente en la orquestación de *nuestra* sinfonía, sino que estoy bastante absorto en esta tarea. Ninguna de mis anteriores obras orquestales me había costado tanto esfuerzo, pero, por otra parte, nunca me había entregado a una de mis obras con tanto amor. Me llevé una agradable sorpresa cuando me puse a trabajar en ella. Al principio escribía sobre todo porque me decía a mí mismo que la sinfonía tenía que terminarse, por muy difícil que fuera. Pero poco a poco me fue invadiendo el entusiasmo y ahora apenas puedo apartarme de mi trabajo. Querida, amada Nadezhda Filaretovna, quizá me equivoque, pero me parece que esta sinfonía es algo fuera de lo común, que es lo mejor que he hecho hasta ahora. Cuánto me alegro de que sea *nuestra* y de que, al escucharla, sepáis que estáis presente en cada compás. Si no hubiera sido por vos, ¿habría podido completar alguna vez esta sinfonía? En Moscú, cuando pensaba que *todo había terminado* para mí, escribí la siguiente leyenda en el borrador (la había olvidado y sólo ahora, al acometer esta tarea, la he vuelto a encontrar). Esto es lo que escribí en la parte superior de la primera página: "*En caso de que muera, solicito que este cuaderno sea entregado a N. F. von Meck*". Quería que poseyerais el manuscrito de mi última composición. Pero ahora no sólo estoy vivo e incólume, sino que, gracias a vos, puedo dedicarme por

completo a mi obra, sintiendo al mismo tiempo que, a medida que va tomando forma bajo mi pluma, está destinada, o así lo creo, a no ser olvidada»[51]. Inmediatamente después retomó el trabajo en *Eugenio Oneguin*, completando la parte final y más difícil de la ópera. La *Cuarta sinfonía*, dedicada a «mi mejor amiga», fue completada y orquestada durante los meses de noviembre y diciembre, e inmediatamente enviada a Rusia. No es de extrañar que, dada su fuerza emocional y espiritual, dicha sinfonía llegara con el tiempo a ser considerada como una de sus obras maestras.

La obra se estrenó en Moscú el 10 de febrero de 1878, bajo la dirección de Nikolái Rubinstein. La señora von Meck, que asistió al estreno, escribió al compositor dos días después: «¿Habéis recibido mi telegrama, Piotr Ilich, sobre la interpretación de la sinfonía? El público la recibió muy bien, en particular el *Scherzo*; hubo muchos aplausos y, al final, el público reclamaba vuestra presencia y probablemente Rubinstein tuvo que pronunciarse. Yo no lo vi, porque ya me había ido. Sin embargo, creo que la composición se vio perjudicada en cierta medida por una defectuosa interpretación: nunca he escuchado a la orquesta tocar tan mal como en esta ocasión. Normalmente lo tocan todo de forma notable, pero en esta ocasión probablemente no habían ensayado lo suficiente»[52]. De hecho, el estreno de la sinfonía en Moscú sólo obtuvo un éxito moderado. La reacción de los amigos y colegas de Chaikovski fue controvertida. A Nikolái Rubinstein, por ejemplo, le gustó el final, mientras que Serguéi Taneyev, en una carta al propio Chaikovski, expresó un franco escepticismo respecto a la obra. Habría que esperar hasta la triunfal interpretación en San Petersburgo el 25 de noviembre de 1878, bajo la dirección de Eduard Nápravník, para que la *Cuarta sinfonía* fuese reconocida de acuerdo con sus méritos. Un crítico de la *Gaceta de San Petersburgo* la elogió, calificándola como «la creación pura de un maestro en posesión de una rica paleta de exuberantes colores musicales»[53]. Esta alabanza tuvo su eco en la entusiasta crítica de Hermann Laroche, quien quedó especialmente impresionado por lo que, según él, era la manera en que la obra se expandía más allá del marco tradicional de la forma sinfónica[54].

De una excepcional y madura complejidad, la *Cuarta sinfonía* atestigua el progreso constante de Chaikovski hacia la plenitud de su arte. Sin embargo, esa misma complejidad dificulta la vinculación directa de la obra con la dolorosa experiencia por la que había pasado recientemente. En sus características principales, la sinfonía había sido concebida y desarrollada antes de la catástrofe matrimonial, aunque fue orquestada y modificada después. Aun así, Chaikovski la consideraba claramente un logro fundamental que encarnaba su angustia emocional y creativa del otoño e invierno anteriores. En su respuesta del 17 de febrero/1 de marzo a la carta de la señora von Meck sobre su estreno, el compositor admitió: «Durante el invierno pasado, cuando estaba escribiendo esta sinfonía, me encontraba profundamente deprimido, y la obra es un eco fiel de lo que estaba experimentando entonces. Pero se trata precisamente de un *eco*.

¿Cómo traducirlo en secuencias de palabras claras y concretas? No puedo, no sé hacerlo. He olvidado ya muchas cosas y sólo quedan recuerdos generales de la pasión y de las impresionantes sensaciones vividas»[55].

En esa misma carta, Chaikovski intentó describir a su benefactora el

«programa» de la sinfonía, cuyo tema principal era la inexorabilidad del destino: «Es esa fuerza fatal que bloquea el esfuerzo por alcanzar la meta fijada, que se aplica con celo a la tarea de impedir que la paz y la prosperidad sean completas e incólumes, que pende sobre nuestras cabezas como una espada de Damocles y envenena sin cesar el alma. Es una fuerza invencible, jamás podrá ser dominada». Sin embargo, con respecto al cuarto movimiento de la sinfonía, señaló con optimismo: «Si eres incapaz de hallar en ti mismo motivos de alegría, mira a los demás, a la gente. Observa cómo son capaces de alegrarse, de entregarse por completo a los sentimientos de júbilo. <…> Ni siquiera se han girado para mirarte, no se han dado cuenta de que estás solo y triste. <…> Cúlpate a ti mismo y no digas que todo en el mundo es triste. Existen las alegrías, sencillas pero poderosas. Deléitate con la alegría de los demás. La vida aún es posible»[56].

La última frase resume la enseñanza interior que extrajo de este periodo tan difícil de su vida. En la música de la *Cuarta sinfonía,* Chaikovski supo expresar la victoria del espíritu humano cuando es capaz de resistir los golpes del Destino y salir intacto de las duras pruebas que ha debido soportar. Su «mejor amiga» se mostró extasiada con la creación musical que le había dedicado el hombre que tanto admiraba. «Qué alegría he sentido al leer vuestra descripción de *nuestra* sinfonía, mi querido e inestimable Piotr Ilich», escribió el 27 de febrero.

«¡Qué feliz soy por haber encontrado en usted la encarnación perfecta de mi ideal de compositor!»[57]. Un año y medio más tarde, el 25 de septiembre de 1879, Chaikovski le confesaría retrospectivamente que «nuestra» sinfonía era «el *recuerdo* de una época en la cual, tras una larga y tortuosa enfermedad espiritual marcada por insoportables angustias y desesperaciones, que a punto estuvieron de llevarme a la locura y a la ruina totales, brilló de repente una aurora de renacimiento y felicidad en la persona de ella, la mujer a quien la sinfonía está dedicada»[58].

Así pues, Chaikovski resistió las adversidades que se abatieron sobre él. En el proceso se produjeron pérdidas, pero también ganancias. Había sido capaz de retomar su trabajo creativo y sus hábitos sexuales, un signo de recuperación en ambos casos. Había podido evitar lo que constituía su mayor motivo de preocupación, la amenaza de un escándalo social que podría haber agraviado profundamente a sus familiares y amigos. Tanto unos como otros fueron cruciales en su rescate y recuperación: en especial sus dos hermanos, con su devoción; su criado, con sus afectuosos cuidados, y su benefactora, con su apoyo material y espiritual. Sin embargo, de lo sucedido se desprende también una imagen más compleja. Como en toda gran vida, un elemento de sufrimiento acompañó de forma natural a Chaikovski hasta el final de sus días. Pero no es en absoluto evidente que la causa principal de este sufrimiento fuera su homosexualidad, como a menudo se afirma. Él consideraba sus inclinaciones eróticas como algo natural, o «innato», sin sentirse culpable por ellas, y no se mostró excesivamente preocupado por la opinión pública tras el fracaso de su matrimonio. De alma generosa, le atormentaba la idea de que sus seres queridos pudieran sufrir por su causa, ya fueran los motivos reales, imaginarios o potenciales. La creencia en la posibilidad de mantener una relación doméstica plena con una mujer le había infundido la esperanza de tranquilizar a sus familiares y establecer la armonía

general. Su efímera vida conyugal con Antonina Miliukova le convenció enseguida de la absoluta falacia de tal creencia. Es indicativo que ni una sola vez culpara de la catástrofe a sus «inclinaciones». Por el contrario, se lamentó con amargura por haber luchado contra ellas y por haber intentado eliminarlas. En una carta a Anatoli escrita en Florencia el 13/25 de febrero de 1878 afirmaba: «Sólo ahora, después del lamentable episodio de mi matrimonio, he empezado a comprender que no hay nada más estéril que querer ser alguien diferente de quien por naturaleza soy»[59]. Es indudable que, tras su terrible experiencia matrimonial, Chaikovski jamás volvería a sentir ningún deseo de aprender a amar a una mujer ni de entablar ninguna «unión lícita o ilícita» con alguna.

1*SAC,* p. 54.
2*PSSL,* 6, pp. 255-256.
3*Ibid.*
4*Ibid.,* p. 49.
5Véase, p. e., la carta a Alexandra Davidova, 12/24 de noviembre de 1877; *PSSL,* 6, pp. 236-237.
6*PSSL,* 6, p. 202.
7*Ibid.,* pp. 236-237.
8*Ibid.,* pp. 257.
9*Ibid.,* pp. 267.
10*Ibid.,* 7, p. 560; *ibid.,* p. 562 (abreviado); *PR,* p. 494; *PSSL,* 7, p. 568.
11*PSSL,* 6, pp. 272-273 (abreviado); *PR,* pp. 318-320.
12*Ibid.,* 7, p. 118.
13*Ibid.,* 6, p. 243.
14*Ibid.,* pp. 261.
15*PSSL,* 6, p. 278. Más tarde, su criado causó al compositor considerables problemas tras contraer una infección venérea, que requirió un largo tratamiento, pero ni siquiera esta circunstancia influyó negativamente en su relación.
16*PSSL,* 6, pp.180-181.
17*Ibid.,* p. 183.
18*Ibid.,* pp. 263-264.
19*Ibid.,* p. 291.
20*Ibid.,* pp. 279-280.
21*Ibid.,* p. 334.
22*Ibid.,* pp. 254-255.
23Kashkin, *Vospominaniia,* cit., p. 128.
24*PM,* 1, p. 583.
25*Ibid.*
26*PSSL,* 6, p. 230.
27*Ibid.,* 7, p. 15 (abreviado); *Istoriia russkoi muzyki v issledovaniiakh i materialakh,* ed. K. A. Kuznetsov, Moscú, 1924, 1, p. 172.
28*Ibid.,* p. 162.
29*PR,* p. 706.
30*PM,* 1, p. 83.
31*Ibid.,* p. 104.
32*PSSL,* 6, p. 288.

33*Ibid.,* pp. 336-337 (abreviado); *PR,* p. 343.
34*PSSL,* 6, p. 338.
35*Ibid.,* p. 339.
36*PSSL,* 7, p. 18 (abreviado); *PR,* p. 345.
37*Ibid.,* 6, pp. 309-310.
38*Ibid.,* 7, p. 717.
39*Ibid.,* p. 129 (abreviado); *PR,* p. 378.
40*PSSL,* 7, pp. 133-134.
41*Ibid.,* p. 134.
42*Ibid.,* p. 132.
43*Ibid.,* p. 128 (abreviado); *NC,* p. 243.
44*PSSL,* 6, p. 325.
45*Ibid.,* 7, pp. 51-52.
46*Ibid.,* pp. 98-99 (abreviado); *PR,* pp. 367-368.
47*PR,* p. 366; *PSSL,* 7, p. 91 (abreviado).
48*PSSL,* 7, p. 384.
49*Ibid.,* pp. 57-58.
50*Ibid.,* p. 98.
51*Ibid.,* 6, pp. 298-299.
52*PM,* 1, p. 213.
53*Peterburgskaia gazeta,* 29 de noviembre de 1878.
54*Golos*, 7 de diciembre de 1878.
55*PSSL,* 7, p. 128.
56*PSSL,* 7, pp. 124-127. Algunos estudios recientes han establecido que Chaikovski había tomado prestado este «programa» de los de la *Quinta* de Beethoven y la *Sinfonía fantástica* de Berlioz (Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music,* 6 vols., Oxford, 2005, 3, p. 793). No obstante, esto no implica necesariamente que se tratase de una arrogancia deliberada por su parte: el compositor debió de considerar esta descripción apropiada y conveniente.
57*PM,* 1, p. 228.
58*PSSL,* 8, p. 371.
59*Ibid.,* 7, p. 115 (abreviado); *PR,* p. 374.

Cuarta parte
El fugitivo (1878-1879)

15. «Adorada amiga»

La amistad entre Chaikovski y la señora von Meck alcanzó su plenitud intelectual y emocional durante los años siguientes. Su relación podría describirse con plena propiedad con el término utilizado por Goethe como título de su famosa novela *Die Wahlverwandtschaften*: «afinidades electivas». Para las clases superiores de la Rusia del siglo XIX, la literatura no era únicamente una fuente de entretenimiento, sino también de instrucción, que ofrecía modelos y modos de comportamiento a los ávidos lectores. Chaikovski y la señora von Meck, que compartían opiniones sobre varias obras de y sobre Goethe, probablemente también conocían esa novela tardía que describe un drama psicológico protagonizado por varios personajes complejos que interactúan de forma rica y sutil, tanto amorosa como espiritualmente. Sin duda habrían apreciado su título, y la idea de la afinidad electiva se convirtió, de hecho, en uno de los temas predominantes de su correspondencia. Ambos aspiraban a conseguir una relación ideal, y ambos, también, se daban cuenta de que tal ideal era inalcanzable en este mundo. No es casual que, a partir de su idílico comienzo, la novela de Goethe avance, a pesar de las mejores intenciones de sus personajes, en medio de una tensión y un conflicto irrevocables, y termine en tragedia.

Sin embargo, el simple hecho de que la señora von Meck fuera una mujer y no un hombre resultaría un obstáculo insuperable para la consecución de su unión espiritual con el compositor. Chaikovski se mostraba entregado a su benefactora sólo hasta el momento en que empezaba a sentir lo que él percibía, no sin razón, como las intenciones amorosas de la dama hacia su persona, intenciones que la señora von Meck se resistía a reconocer incluso a sí misma. En cuanto detectaba tales intenciones o cualquier amenaza a su libertad, se retraía y rechazaba sus generosas ofertas e invitaciones. Sin embargo, unido a la señora von Meck por un sentimiento sincero de afecto y gratitud, Chaikovski aprendió a manejar esta potencial fuente de malestar con diplomática habilidad.

Un tema importante de la correspondencia entre ambos era el de sus acuerdos económicos. La señora von Meck siguió enviando puntualmente al compositor su asignación, en entregas que ambas partes llamaban con cierto pudor *lettres chargées*, es decir, cartas certificadas que contenían dinero. Las irregularidades del correo provocaron ocasionales malentendidos y a veces una gran preocupación a Chaikovski, lo que se refleja en sus cartas a sus hermanos. El compositor, manirroto por naturaleza y absolutamente incapaz en cuestiones monetarias, era consciente de que el dinero se le escapaba de las manos. De vez en cuando, sobre todo en las primeras etapas de su relación, se arrepentía por escrito o intentaba justificarse ante su benefactora de forma torpe, aunque no exenta de encanto. «Nadezhda Filaretovna, perdonadme por haber malgastado tanto dinero en mi viaje a Italia», le escribió el 7/19 de noviembre de 1877. «Sé que me perdonáis, pero me gusta pediros perdón. Al hacerlo, rebajo, al menos un poco, la copa desbordante de mi ira y de mi rabia contra mí mismo. Dios mío, qué triste y enojoso es todo esto»[1]. Más adelante adquirió la costumbre de solicitar a su benefactora que le enviara dinero por adelantado para cubrir imprevistos durante algunos meses; de ese modo conseguía, por regla general,

hacer frente a sus zozobras económicas. Para ser justos, hay que decir que se esforzaba mucho por no pedir sumas adicionales a menos que las necesitara para algún fin específico, como fue el caso de sus tentativas para obtener el divorcio, para lo cual la señora von Meck reservó una suma de diez mil rublos como posible indemnización para Antonina, aunque al final esos planes quedaron en nada. De vez en cuando, sin embargo, su «mejor amiga», intuyendo sus problemas económicos, enviaba además del subsidio alguna suma adicional aduciendo cualquier pretexto. Así, el 9/21 de enero de 1878 Chaikovski informaba a su hermano Anatoli: «La señora von Meck sigue desempeñando en mi vida el papel de una atenta y solícita Providencia». En esa misma carta expresa su alivio por el hecho de que ella no se hubiese molestado por su negativa a representar a Rusia en la Exposición Internacional de París, y prosigue: «Luego, como de costumbre, escribe mil ternuras y, por último, envía un pagaré de mil quinientos francos, añadidos a la asignación mensual, para la edición de la sinfonía. Debo confesarte que mi actual situación económica dista mucho de ser brillante. Hace tiempo que hemos gastado mi dinero y sólo contamos con el de Modest, por lo que estos mil quinientos francos llegan en el momento más oportuno. ¡Qué mujer tan insondable! Es capaz de adivinar cuándo y cómo escribir para consolarme. Modest quedó simplemente estupefacto ante el delicado refinamiento de su deliciosa carta»[2]. Y en otra ocasión, al mismo corresponsal: «Esta vez, en lugar de tres mil, ha enviado cuatro mil francos. Espero que sea la última remesa. No sé por qué, pero en esta ocasión me ha pesado en la conciencia la idea de estar explotando la asombrosa generosidad de esta mujer»[3].

Estos remordimientos llevaron al compositor a intentar rechazar cualquier suma adicional que ella pudiera enviarle, aunque sus sentimientos al respecto eran a menudo contradictorios. Así, por ejemplo, hacia el final de una de sus estancias en Florencia, donde había ocupado una villa alquilada para él por la señora von Meck, que a su vez se alojaba en una villa cercana, Chaikovski informó a Anatoli, el 14/26 de diciembre de 1878, de que, poco antes de su partida, la dama le había enviado todas las facturas de la villa que ocupaba ya pagadas por ella, además de dos mil doscientos francos para una eventual publicación de su suite: «Aunque me queda dinero, no es particularmente mucho –dos mil quinientos francos, que se supone que me tienen que durar hasta el 1 de febrero–, de modo que esa suma me habría venido muy bien para París. Pero me venció el pundonor cívico y decidí que era sencillamente indecente aceptar de ella, además de todo lo que hace por mí, un dinero adicional para la publicación de la pieza, ya que esta no sólo no me costará nada, sino que recibiré de Jurgenson los derechos de autor. <…> De modo que, junto con una carta muy afectuosa, le devolví los dos mil doscientos francos, de lo cual ahora (oh, vergüenza y deshonor) me arrepiento»[4]. En todo caso, si Chaikovski suponía que el apoyo financiero de su amiga terminaría una vez regresase a Rusia, estaba equivocado. En una carta del 12 de febrero de 1878, la señora von Meck escribió: «Ahora me gustaría hablar de otro tema que nos concierne sólo a nosotros dos, es decir, a usted y a mí, y me gustaría que de una vez por todas aclarásemos esta cuestión, situándola en el lugar que le corresponde en el contexto de nuestra relación, para que no haya necesidad de volver a hablar de ello en el futuro. En una de vuestras últimas cartas me preguntabais si se me había pasado por la

cabeza el hecho de que ahora podríais estar en condiciones de regresar a Moscú, retomar vuestras tareas docentes en el conservatorio y volver a vivir como antes. <…> En una carta anterior me decíais también que esperabais pronto dejar de recibir de mí la asignación fija. Pues bien, es precisamente sobre esta vinculación que establecéis entre vuestro regreso a Moscú y mi participación en vuestra economía sobre lo que quiero hablaros; pero, antes de abordar este tema como tal, quisiera también explicaros algunas de mis ideas sobre los derechos y las obligaciones entre las personas». La dama prosigue con una larga serie de reflexiones sobre cuestiones éticas, que concluyen con esta famosa declaración: «[…] no pongo ningún límite a mi interés acerca de todos los aspectos de vuestra vida. Durará mientras existan los sentimientos que nos unen, bien sea en el extranjero, en Rusia, en Moscú; en cualquier lugar será idéntica y se desarrollará de la misma forma que ahora»[5]. Chaikovski respondió el 26 de febrero/10 de marzo: «En cuanto al hecho de que vuestra voluntad sea seguir ocupándoos de mi bienestar material incluso después de mi regreso a Rusia, me gustaría decir lo siguiente. No me avergüenza en absoluto aceptar de vos los recursos para vivir. Mi orgullo no sufre lo más mínimo por ello y mi corazón jamás se sentirá abrumado por el hecho de que os lo debo todo. En lo que a vos respecta, no albergo en absoluto el vacuo convencionalismo que subyace en las relaciones humanas ordinarias. Mi mente os ha situado tan por encima del nivel humano general que no puedo sentirme avergonzado por las meras sutilezas de las relaciones humanas ordinarias. Al aceptar de vos los medios para poder llevar una vida tranquila y feliz, no siento más que amor, el más directo y espontáneo sentimiento de gratitud y un ardiente deseo de contribuir en todo lo que pueda a vuestra felicidad»[6]. En aquel momento, Chaikovski debió de ser consciente de las deslumbrantes perspectivas que se abrían ante él, en términos de libertad personal, de libertad de movimientos y de libertad creativa, con las que había soñado durante tanto tiempo.

Sin embargo, es probable que se sintiese más avergonzado de lo que estaba dispuesto a admitir, lo que dice mucho en favor de su conciencia y de su capacidad de introspección. «Dios mío, cuán agradecido debo estar a esta maravillosa mujer», escribió a Anatoli al día siguiente, «y cuánto temo adquirir el hábito de considerar todo lo que hace por mí como algo que se me debe. Nunca seré capaz de demostrarle la sinceridad de mi gratitud. Empiezo a experimentar dificultades para escribirle. En esencia, todas mis cartas a ella deberían ser himnos de acción de gracias, pero uno no puede estar siempre ingeniando nuevas frases para expresar gratitud»[7].

El hecho de que no siempre se mantuviera fiel a su compromiso de no dar por sentada la generosidad de la mujer no debería considerarse un defecto personal, sino más bien una simple debilidad de la naturaleza humana. Por mucho que lo rechazara en su fuero interno, con el paso de los años su actitud se volvió hasta cierto punto arrogante. No es de extrañar que la dependencia financiera creara complicaciones adicionales en la actitud de Chaikovski hacia la señora von Meck, y es cierto que el tono de sus cartas a ella difería, a veces notablemente, del que utilizaba cuando se refería a ella en las misivas a sus hermanos. Sin embargo, no conviene exagerar estas discrepancias, y sería un error acusarle de duplicidad. Chaikovski era, ya lo hemos visto, un hombre de temperamento caprichoso e

inestable, que dependía del estado de ánimo del momento y tendía a experimentar arrebatos de irritación y de cólera incluso con aquellos a los que tenía más afecto, como sus propios hermanos, su hermana y su sobrino Bob. Sus cartas a todos ellos están plagadas de este tipo de expresiones, siempre superficiales y pasajeras. Incluso el análisis más minucioso apenas podría revelar diferencias entre el carácter de estos arrebatos y los escasos comentarios cáusticos que expresó con respecto a la señora von Meck.

Todos esos momentos desagradables se diluyen en el gran océano de sus expresiones de gratitud, de cuya sinceridad no podemos dudar. En ese primer año, tales manifestaciones fueron especialmente frecuentes, y no es de extrañar, ya que ella le había rescatado literalmente de un estado que él mismo calificó más tarde de locura. Se pueden citar otros pasajes cuya sinceridad se antoja inequívoca: «Os amo con toda mi alma», le escribió en enero de 1878, «y cada minuto bendigo el destino que me ha unido a usted»[8]. «Es a usted y a mis dos queridos hermanos, sí, a ustedes tres, a quienes debo no sólo el hecho de estar vivo sino también mi salud física y moral. <…> ¡Cuánto deseo vuestra felicidad, vuestra salud, vuestra tranquilidad y vuestra alegría! ¡ Y qué impotente me siento a la hora de propiciarlas! Pero si mi amor y mi gratitud hacia vos encuentran alguna vez la oportunidad de manifestarse con hechos, quiero que sepáis que no existe sacrificio que no estaría dispuesto a hacer por usted» (25 de enero/6 de febrero)[9]; «Os estoy profundamente agradecido por vuestra inapreciable amistad. De ella extraigo un enorme consuelo, y ahora sé que no volveré a desfallecer hasta el punto de perder mi equilibrio» (3/15 de febrero)[10]; «Sois en verdad mi ángel de la guarda y no encuentro palabras para transmitiros el amor con el que intento pagar la incalculable deuda que he contraído con vos» (26 de febrero/10 de marzo)[11].

Por mucho que digan los escépticos, está claro que el mismo vocabulario y las mismas emociones referidas a ella se encuentran también con harta frecuencia en las cartas del compositor a sus hermanos. «¡Dios mío! ¡Qué habría hecho yo sin Mme. Meck! Bendita sea, una y mil veces», escribió a Modest en diciembre de 1877[12]. Y a Anatoli le había escrito desde Florencia a principios de ese año: «He recibido una carta de Mme. von Meck, que está entusiasmada con mi sinfonía. ¡Qué amable es! Qué carta tan cordial y lisonjera»[13]. En una misiva a Nikolái Rubinstein, que había chocado con ella en más de una ocasión, Chaikovski la defendía con ardor caballeresco: «Respecto a esta mujer, debo decirte que jamás se han combinado en una misma persona la bondad, la delicadeza, la generosidad y la magnanimidad sin límites de forma tan absoluta como en ella. Le debo no sólo la vida, sino también el hecho de poder seguir trabajando, y esto vale más para mí que la propia vida. Me duele que parezcas entenderla tan poco. No es una *excéntrica*. Para mí es simplemente el brazo inagotable de la Providencia. Hay que conocerla como yo he llegado a hacerlo para no dudar de que todavía existe gente tan inconcebiblemente generosa y fiable. Es cierto que me *aprovecho* de su bondad, pero tal circunstancia supondría para mí un cargo de conciencia insoportable de no ser ella capaz de disipar y suprimir los reproches de mi conciencia»[14].

Es evidente que la intensidad emocional es, en este caso, similar a la de ella hacia él, aunque sus expresiones puedan parecer algo menos rapsódicas. El

extraordinario enamoramiento de la señora von Meck por su invisible corresponsal se mantuvo incólume: «Vuestra *música y* vuestras cartas me proporcionan momentos en los que olvido todas las cosas desagradables y negativas que le ocurren a cualquier persona, por muy resuelta que pueda parecer su vida», confesaba en una carta. «Sois la única persona capaz de proporcionarme una felicidad tan profunda y sublime, y os estoy infinitamente agradecida por ello. No puedo más que rezar para que aquello que me proporciona esta felicidad no cese ni cambie nunca, porque semejante pérdida sería muy dolorosa para mí»[15]. «Es imposible describir el bien que me hacen estas queridas cartas», escribió en otra, «son un bálsamo benéfico para mi cansado corazón, poseído por un anhelo incontrolable. Cuando entro a mi salón y encuentro sobre la mesa un sobre con esa letra tan familiar y querida, siento como una bocanada de éter que suprime cualquier dolor»[16]. Y de nuevo: «Mi amor por usted es obra del destino, contra el cual mi voluntad es impotente»[17]. Incluso teniendo en cuenta las convencionales florituras retóricas y el hecho de que nunca llegaron a conocerse tan profundamente como lo habrían hecho a través de un trato personal directo, uno no puede dejar de apreciar la sublimidad de los sentimientos que se expresaban mutuamente. Pero la crisis pasó y la vida de Chaikovski volvió a la normalidad. Cuando la relación entre ambos devino más rutinaria, este tipo de efusiones se hicieron, gradual y naturalmente, menos frecuentes por ambas partes. Sin embargo, lo verdaderamente significativo es que nunca cesaron, y no sería exagerado decir que casi hasta el final de su correspondencia aparecieron de vez en cuando destellos de la misma incandescencia emocional del comienzo.

Una vez más, dice mucho en favor de Chaikovski que tratase de reducir a dimensiones humanas la imagen idealizada de él que veneraba su rapsódica corresponsal. «Vuestra amistad es para mí la mayor de las bendiciones», le escribió el 28 de agosto de 1878, tras regresar a Rusia, «y por más que me haya acostumbrado a sentir esta felicidad, cada nueva expresión y manifestación de esta amistad me produce un enorme regocijo. Sólo una cosa me avergüenza un poco, y os lo diré sin ninguna falsa modestia y con plena conciencia de la verdad de mis palabras. Tenéis una opinión de mí mucho mejor de la que realmente merezco. Y no escribo esto para recibir como respuesta nuevas pruebas de vuestra alta opinión de mí como persona. Por el amor de Dios, no respondáis a esto en absoluto. Os aseguro, mi querida amiga, que tengo una opinión muy pobre de mí mismo y que un profundo abismo separa mi ideal humano de mi propia persona»[18]. Pero su benefactora se mostró impermeable a tales reflexiones y se aferró a su imagen romántica del artista que tanto admiraba. «Os amo con tanta fuerza –insistió– que las lágrimas acuden a mis ojos y mi corazón tiembla de placer. Dios mío, qué agradecida estoy por estos momentos, cuánto más brillante y cálida se ha vuelto mi vida, cuánto me ha recompensado vuestra consideración, cuánto se redime mi existencia con una naturaleza como la vuestra»[19]. Como cabía esperar, su pasión se centraba en la música de su ídolo: «¡Oh, Dios mío! No puedo transmitiros lo que siento cuando escucho vuestras composiciones. Estoy dispuesta a entregaros mi alma, os considero como un dios; conseguís que de las profundidades de mi alma emerjan los sentimientos más generosos, puros y sublimes»[20].

Dicho esto, la señora von Meck estuvo a veces a punto de violar los límites de la intimidad que ella misma había establecido. Entre esos pasajes se encuentra su conocido intento, en una carta del 30 de enero de 1878, de sonsacar a Chaikovski todo lo que pudiera sobre su propia experiencia amorosa: «Piotr Ilich, ¿habéis amado alguna vez?», le preguntó. «Creo que no. Amáis demasiado la música como para amar a una mujer. Sé de un episodio amoroso en vuestra vida [muy probablemente una referencia a Désirée Artôt], pero me parece que el llamado amor platónico (aunque Platón no amaba en absoluto así) es sólo un amor parcial, un amor de la imaginación y no del corazón, que poco tiene que ver con ese sentimiento que penetra en la carne y en la sangre de una persona y sin el cual no puede vivir»[21].

Se trata de un pasaje muy sorprendente, sobre todo por su referencia al amor platónico. ¿Cómo entender su comentario de que «Platón no amaba en absoluto así»? Entonces, ¿cómo amaba el filósofo griego, si no era platónicamente? No sabemos si la señora von Meck leyó alguna vez *Fedro* o *El banquete* y, de haberlo hecho, si era consciente de que el amor en estos diálogos, la «Afrodita celestial» en contraposición a la «Afrodita terrenal», se refiere principalmente a los varones jóvenes. La cultura de la época ignoraba cualquier aspecto carnal en la homosexualidad griega y le atribuía una motivación espiritual y pedagógica inherente al ideal de la *paideia*, es decir, la educación de un joven por su maestro. No obstante, y aun admitiendo el factor espiritual, cualquier punto de vista de este tipo difícilmente podría negar que, en Platón, el «amor celestial» vincula a dos individuos tal vez diferentes en edad, pero ambos de sexo masculino. Entonces, ¿qué tenía en mente la señora von Meck en su reflexión sobre el amor platónico, que, como indica el contexto del pasaje, atribuía a Chaikovski? Su observación de que «Platón no amaba en absoluto así» parece contradecir la idea comúnmente aceptada de que «platónico» se refiere a cualquier relación amorosa entre un hombre y una mujer que no llega al sexo físico. Es posible, entonces, que revele el reconocimiento por parte de la dama de la naturaleza homoerótica en la visión del amor de Platón. De ser así, podría haber interpretado de forma «platónica» cualquier rumor sobre la homosexualidad del compositor que las lenguas ociosas hacían correr sobre la base de las estrechas relaciones que mantenía con sus jóvenes estudiantes varones. De este modo, podría haberse permitido expresar con delicadeza su opinión sobre lo que tal vez consideraba algo análogo de la *paideia* platónica como una exaltada amistad pedagógica entre alumnos y profesores. Esto confirmaría que, de alguna forma, tal vez oscura o incluso distorsionada, la señora von Meck era consciente desde el principio de las peculiaridades de la vida erótica de Chaikovski. Sin embargo, habida cuenta del grado de idealización al que lo había sometido, cabe suponer que habría desterrado de su mente cualquier pensamiento de posibles actos «sodomíticos» y sus implicaciones físicas.

Aquí merece la pena citar una vez más la carta del 12 de febrero de 1878, en la cual, además de asegurar a Chaikovski que lo mantendría «mientras existan los sentimientos que nos unen», ella compartía con él su opinión sobre los vínculos familiares y sanguíneos frente a la libertad y el sentimiento genuinos: «No niego que los lazos de sangre, por sus atributos naturales, confieren derechos e imponen obligaciones; sin embargo, como persona que sitúa la libertad por

encima de cualquier otra consideración, no puedo dejar de dar preferencia a otra cualidad no menos natural del hombre: el libre sentimiento, la elección personal, las simpatías individuales. Una de las expresiones de esta cualidad está en el matrimonio, cuyos derechos y obligaciones son reconocidos tanto por la ley como por la sociedad, pero, al fin y al cabo, el matrimonio, es decir, el rito, es una mera formalidad, mientras que en lo fundamental deberían primar los sentimientos. Pero ¿hay siempre amor, cariño o comprensión en el matrimonio? <…> De esto concluyo que la ley que prescribe estos [derechos y obligaciones] no siempre es acertada, ya que los otorga a los lazos de sangre y al matrimonio. Los primeros no son voluntarios y los segundos, poco más que supuestos, aunque en ambos casos se consideran vinculantes. Sin embargo, hay un tercer tipo de relaciones: las voluntarias y no vinculantes, es decir, no vinculantes en el sentido temporal, pero que otorgan los mayores derechos y las mayores obligaciones. <…> Este tercer tipo de relaciones es el de los sentimientos, y yo *personalmente* reconozco derechos y obligaciones sólo con base en ellos. Yo misma no aceptaría *nada* de nadie en cumplimiento de una obligación legal. <…> En resumen, sólo sobre la base de los sentimientos y allí donde los sentimientos están realmente presentes, reconozco derechos y obligaciones, distribuyéndolos de la siguiente manera: mi amor me otorga un derecho sobre alguien, su amor me impone una obligación, y así sucesivamente, sin límite, hasta donde la naturaleza de cada persona lo permita. [Y más adelante:] La distribución de derechos y obligaciones determinada por las leyes de la sociedad me parece especulativa e inmoral»[22].

Hasta aquí, en su discurso sobre la libre elección personal en las relaciones humanas, no se menciona el sexo concreto de los individuos que participan en ellas, ni se baraja ningún aspecto sexual. De hecho, ella habla de su relación con sus hijos en este mismo contexto. Sin embargo, más adelante se plantea la cuestión: «Para el enamorado, el aspecto físico desempeña, por supuesto, un papel importante e indiscutible, pero debe tener una base; sólo puede ser la consecuencia de un amor suscitado únicamente por la moral, sin la menor intervención de las apariencias o sensaciones físicas, y, cuando una persona se ha enamorado de esa manera, las relaciones físicas se convierten entonces en un elemento natural y necesario. El amor platónico, como ya os he dicho, no lo comprendo ni lo reconozco; sólo ama quien ama con todo su organismo, pero en toda persona auténtica el aspecto moral debe servir, en todo caso y circunstancia, de base»[23]. En este pasaje, la señora von Meck se refería sin duda al amor entre un hombre y una mujer, por lo que el término *amor platónico* se utiliza aquí en su significado común de amor sin expresión física. Sin embargo, como vimos antes, ella sabía que «Platón no amaba en absoluto así» y, si suponemos que con ello se refería, como pretenden los textos platónicos, a la noción de *paideia*, una intimidad espiritual y pedagógica entre alumnos y maestros varones, encontramos que su carta no contiene condena alguna de tal relación. Por el contrario, la lógica de sus reflexiones conduce potencialmente a una aprobación de dicha intimidad como libre elección mutuamente ejercida en el ámbito del sentimiento y de la moral. Este punto de vista también podría justificar, por ejemplo, el continuo estímulo de la dama a las singulares preocupaciones e inquietudes del compositor sobre Aliosha, expresadas en sus cartas a ella en un tono emocional que a veces excede la relación convencional entre un amo

benevolente y un sirviente apreciado. En última instancia, estos argumentos sobre la ética de las relaciones humanas ayudaron a la señora von Meck a justificar en términos intelectuales su relación con Chaikovski y, en particular, su compromiso de cuidar incondicionalmente de «todos los aspectos» de su vida (un eufemismo para referirse al apoyo económico): «Sólo quien ama y a la vez es amado adquiere un derecho sobre la otra persona y, puesto que nuestras relaciones son precisamente de este tipo, se deduce que, entre nosotros, tenemos derechos y obligaciones mutuas (así, al menos, lo veo), y con base en ellos no pongo ningún límite a mi interés acerca de todos los aspectos de vuestra vida. Durará mientras existan los sentimientos que nos unen, bien sea en el extranjero, en Rusia, en Moscú; en cualquier lugar será idéntica y se desarrollará de la misma forma que ahora, tanto más cuanto que a lo largo de mi vida me he convencido de que, para que un hombre de talento pueda avanzar y obtener inspiración, es imprescindible que esté bien provisto en el sentido material»[24].

Por supuesto, no es difícil advertir una contradicción en la actitud de la señora von Meck hacia el supuesto «amor platónico» en el sentido usual de la relación entre un hombre y una mujer que no alcanza el componente físico. Ella afirmaba «no comprender ni reconocer» este amor platónico y, sin embargo, sus propias relaciones epistolares con Chaikovski, con sus grandes efusiones emotivas y la decisión categórica de no encontrarse nunca cara a cara, se antojan un caso extremo de aquello que ella precisamente rechazaba. Se trataba, en efecto, de una versión del arquetipo clásico del amor cortés, o *amour de loin*. En términos muy parecidos a los que la señora von Meck empleaba con Chaikovski, un trovador provenzal podría haberse dirigido a una dama lejana a la que jamás había visto y a la que conocía sólo de oídas o por un retrato. Pero tal vez las contradicciones de la señora von Meck no deben ser tratadas con demasiada solemnidad. La psicología desafía la lógica y, de hecho, los especialistas saben muy bien que semejante situación representa un cierto tipo de mecanismo de defensa: la negación y la censura en otros de determinadas características que nosotros mismos poseemos sin saberlo. Es una especie de «exorcismo de los propios demonios», combinado con una incapacidad total para ver esas mismas características en uno mismo. Así, por ejemplo, los sentimientos homófobos más feroces pueden ser profesados por homosexuales latentes.

Sus cartas al compositor dejan pocas dudas acerca del elemento erótico de su atracción por él, que se vio exacerbado y empujado a las profundidades del inconsciente por las inquietudes que albergaba sobre su propia falta de atractivo, su edad y su maternidad. Era, en parte, esta complicada mixtura erótica lo que hacía que hablase en términos tan sublimes de las relaciones entre los sexos, al tiempo que condenaba el amor meramente «platónico» entre hombre y mujer. Esta misma confusión erótica alertaba al compositor de un problema que, en su opinión, debía evitarse a toda costa, habida cuenta de que, de haber algún componente erótico en su actitud hacia ella, era únicamente el que resulta de cualquier inspiración creativa. En este sentido, la señora von Meck fue, sin lugar a dudas, la única musa de sexo femenino de Chaikovski.

En el intervalo entre la carta del 30 de enero de 1878, en la que ella le preguntaba si había «amado alguna vez», y la del 12 de febrero, con su amplio discurso sobre los sentimientos, la libre elección y el fundamento moral, la señora

von Meck recibió de Chaikovski una respuesta a su pregunta, no directa pero sí sincera a pesar de su ambigüedad, e incompleta, aunque expresada con extrema habilidad. Escrita el 9/21 de febrero, es citada a menudo por sus biógrafos, tanto los detractores como los defensores: «Me preguntáis, amiga mía, si he conocido el amor *no platónico*. *Sí y no*. Si esta pregunta se formulara de forma algo diferente, es decir, si me preguntarais si he conocido la felicidad completa en el amor, entonces la respuesta sería: *¡¡¡no, no y no!!!* Sin embargo, creo que la respuesta a esta pregunta también está presente en mi música. En cambio, si me preguntarais si comprendo todo el poderío, toda la fuerza inconmensurable de este sentimiento, entonces respondería: *sí, sí y sí*, y de nuevo diría que más de una vez he intentado apasionadamente expresar musicalmente el tormento y, a la vez, la dicha del amor. Ignoro en todo caso si lo he conseguido, o, mejor dicho, prefiero que sean otros quienes lo juzguen»[25].

Es difícil expresar mejor todo sin decir nada: la combinación de dicha y tormento constituía probablemente la esencia misma de su vida erótica. Es importante, a pesar de todos los tormentos, no pasar por alto esta mención afirmativa de la dicha. En efecto, la combinación de ambos está lejos de la idea simplista de que el compositor padeciese un autoinfligido tormento, así como un incesante remordimiento que finalmente lo conduciría al suicidio. Pero el pasaje es también notable en su ambigüedad y en la aparente contradicción en la que incurre al afirmar que es posible comprender la emoción del amor sin haberla experimentado nunca, y no sólo comprenderla, sino también comunicarla, sea en su tormento o en su dicha, por medio del arte. Se trata de una poderosa formulación del afán consciente del artista por lograr en su música una articulación primordialmente emocional y sublimada del misterio, de otro modo inexpresable, de la psique humana. En todo caso, da la sensación de que ambos corresponsales se referían a cosas diferentes al utilizar la ambigua palabra *amor*: la señora von Meck pensaba en el amor entre un hombre y una mujer, y Chaikovski en el amor entre dos hombres. Sin embargo, de este mismo pasaje se deduce que, en el ámbito del amor homosexual, el compositor, aunque tal vez no hubiese encontrado nunca esa «felicidad completa» que tan a menudo se le mostraba elusiva, había conocido tanto el tormento como la dicha, desde el momento en que había conseguido retratar en su música estas dos caras del amor. Esta afirmación resulta válida incluso para la época que estamos ahora tratando, pese a que Chaikovski aún no había experimentado la que sería la pasión más intensa de su vida, el amor por su sobrino Bob Davidov.

La comprensible confusión de las ideas de la señora von Meck sobre cuestiones eróticas y tal vez homoeróticas tiene que ver con la actitud de la sociedad de la época, que prefería rodear el asunto de silencio. Es posible que, de forma intuitiva, el compositor temiese que ella le abandonara si se enfrentase repentinamente a cualquier revelación acerca de su homosexualidad. Pero, por otro lado, al menos en esta etapa, Chaikovski parece haber sentido que ninguna sospecha haría tambalear la devoción que ella sentía por él. En una carta del 14/26 de marzo de 1878, incluso se aventuró a deslizar alguna muestra de lo que podría interpretarse como misoginia sobre las jóvenes del conservatorio: «¡Pero las alumnas! ¡Dios mío, qué pasa con ellas! <…> A veces pierdo la paciencia, la capacidad de comprensión, y caigo en indescriptibles ataques de ira contra ellas

y, sobre todo, contra mí mismo»[26]. Sin embargo, a ojos de la señora von Meck, tal actitud constituía una virtud. «Había oído hablar anteriormente de vuestra antipatía hacia los estudios de las jóvenes damas en el conservatorio y, en un sentido general, estoy plenamente de acuerdo –replicó–; se trata de una actitud que, *personalmente*, me agrada mucho en vos, porque veo en ello que, en cuestiones artísticas, no os vendéis *a nada ni a nadie*, ni siquiera a las jóvenes damiselas, cuando hay tantos profesores que las persiguen, según he podido oír.

¡Qué abominación! En general, la moral en el conservatorio es tal que jamás enviaría allí ni siquiera a un hijo, y mucho menos a una hija»[27].

Este intercambio epistolar vuelve a dar que pensar. Por un lado, Chaikovski no temía llamar la atención de su benefactora sobre ese aspecto de su carácter, que podría corroborar los rumores que tal vez ella habría oído sobre sus hábitos sexuales. Pero el caso es que ella aprobaba una actitud que habría parecido bastante extraña a muchos de sus contemporáneos más cínicos y chismosos. Por supuesto, es posible que, una vez más, la señora von Meck hubiese malinterpretado a Chaikovski. Lo que evidentemente era una señal de la preferencia del compositor por los hombres jóvenes, así como su malestar por la mayoritaria presencia de mujeres jóvenes en el conservatorio, ella lo interpretaba como la trascendencia de los impulsos sexuales cotidianos (en su opinión, heterosexuales) en aras del ideal mucho más sublime y valioso del arte. El cuadro encajaba bien con su visión de Chaikovski como modelo de artista romántico ideal y visionario.

Más tarde, cuando el drama matrimonial de Chaikovski dejó de ser un tema tan delicado, la señora von Meck le preguntó directamente sobre su separación de su esposa, según ella no por mera curiosidad, sino para evitar cualquier malentendido. «Desearía que me lo explicarais por la sencilla razón de que no me gusta que cada cual ofrezca su propia explicación sobre las causas de vuestra ruptura y que una cierta persona adquiera un halo inmerecido de martirio, mientras que, si a alguno de los dos le corresponde el papel de mártir, es a vos», escribió el 5 de mayo de 1878[28]. Tanto si este comentario aparentemente inocente insinuaba algo más específico como si no, Chaikovski reaccionó como si lo hiciera. «En cuanto a los temores de que Rubinstein y otros se enteren de las verdaderas razones de mi ruptura con cierta persona, no hay nada de qué preocuparse, amiga mía», respondió cuatro días después. «En primer lugar, todos ellos están muy al tanto de las razones. En segundo lugar –añadió, haciéndose eco del consejo de su amigo Apujtin de que, como un águila, dejase desde lo alto que el peso de su fama aplastara a los calumniadores y rumorólogos–, desde que me recuperé y me convertí en una persona en plena posesión de sus facultades mentales, he vuelto a situarme en una altura desde la cual no me afecta el qué dirán»[29].

Esta respuesta se antoja ambigua una vez más. De hecho, ella no estaba preocupada por que se ocultasen las «verdaderas razones», que, según el compositor, eran conocidas por todos (pero ¿cuáles eran, si él suponía que ella creía que había que ocultarlas?); más bien estaba preocupada por ciertos rumores que consideraba infundados. Pero, si las verdaderas razones eran respetables –ella lo había dado a entender al preceder su pregunta con la observación de que en el matrimonio los que tenían mayores exigencias espirituales no podían

contentarse con una relación meramente física–, él no habría necesitado enfatizar su indiferencia hacia el qué dirán. Y, si no eran respetables, ¿cómo podía afirmar tan rotundamente que eran conocidas por todos? No hay que olvidar, sin embargo, que, dentro del círculo del conservatorio, la homosexualidad de Chaikovski ya había empezado a ser de dominio público. Sea como fuere, da la sensación de que él leyó en la inocente pregunta algo que en realidad no existía, interpretándolo como una incómoda alusión a sus hábitos eróticos. (Es interesante observar que el tono jocoso y la curiosidad un tanto exagerada con respecto a las mujeres que antes habían estado presentes en la correspondencia de Chaikovski con diversas personas, desaparecieron casi por completo tras el colapso de su matrimonio. Así, el siguiente comentario en una carta a Anatoli del 25 de mayo de 1879, que algunos biógrafos han llegado a tratar como una significativa confesión, está lleno, más bien, de amarga ironía: «En lo que a mí respecta, atravieso por un periodo de completa indiferencia hacia el bello sexo»[30]; lo cual, dicho sea de paso, no es extraño, habida cuenta de la conmoción que había experimentado y de lo cerca que había estado de perder el juicio).

El erotismo no fue en absoluto el único tema en los íntimos y animados intercambios epistolares entre el compositor y su benefactora. Los temas de sus cartas abarcan un espectro muy amplio, desde confesiones personales hasta discusiones teóricas. Ella podía contarle con detalle sus primeros y difíciles años de penurias como esposa de un joven y desconocido ingeniero llamado Karl von Meck. Él, por su parte, podía compartir con ella asuntos íntimos, como sus sentimientos por su difunta madre y el dolor que había sentido tras su muerte.

«Hace exactamente veinticinco años, un día como hoy, murió mi madre. Fue el primer dolor verdaderamente fuerte que experimenté en mi vida», escribió a la señora von Meck el 13 de junio de 1879. «Esta muerte tuvo una enorme influencia en mi destino posterior y en el de toda mi familia. Murió en la flor de la vida, de forma totalmente inesperada, a consecuencia del cólera, que se le complicó a causa de otra enfermedad. Cada minuto de ese terrible día está fresco en mi memoria, como si hubiera ocurrido ayer»[31]. «Me siento incapaz de continuar esta carta; mis pensamientos se vuelven confusos y la pluma se me cae de la mano», escribió a su benefactora más adelante ese mismo año. «Ayer encontré en casa de mi hermana gruesos manojos de cartas que yo había escrito a mis padres desde San Petersburgo, cuando tenía diez u once años y me hallaba completamente solo en una gran ciudad extraña. Es difícil expresar la emocionante impresión que me causó la lectura de estas cartas, que me hicieron retroceder casi treinta años y me recordaron vívidamente mis sufrimientos infantiles por la añoranza de mi madre, a la que amaba con una especie de amor dolorosamente apasionado... ¡Han pasado veinticinco años desde el día de su muerte!... El resultado de esta lectura fue una noche completamente insomne. Ahora siento un agotamiento indescriptible»[32].

Este y otros ejemplos similares de conmovedora franqueza indican la profundidad de su comprensión y simpatía mutuas. Al tratar asuntos psicológicos y espirituales (a diferencia de las cuestiones económicas), Chaikovski se mostraba desenvuelto y natural en sus cartas. Además, nunca se esforzó por embellecer su imagen, sino más bien lo contrario, propenso como era a la autocrítica. Se puede

decir sin exagerar que, a excepción de su vida sexual, no guardaba ningún secreto real para ella. Sabía y sentía firmemente que su «mejor amiga» le aceptaba tal como era (a pesar de su extática idealización) y que siempre hallaría una justificación para su comportamiento. Por eso, sus disculpas y arrepentimientos, a pesar de su sinceridad, suenan a veces artificiales, como los de un hombre que sabe de antemano que será perdonado. En cuanto a la señora von Meck, estaba, al parecer, dotada de una rara habilidad para combinar la máxima idealización con una visión realista de la naturaleza humana. No es fácil entender cómo lo consiguió, ya que carecía de verdadero sentido del humor. En ciertos momentos, era capaz de expulsar de su conciencia las verdades desagradables que le imponía la razón y abandonarse a sus sentimientos, pero luego recuperaba una total serenidad cuando se ocupaba de cuestiones prácticas. No sin razón escribió, al principio de su correspondencia: «Creedme, por mucho que ame a alguien, nunca me ciego, aunque soy capaz de admirar todo lo bueno con igual ardor, ya sea en un extraño como usted, por ejemplo, ya en alguien cercano a mí»[33]. Todo ello confiere un matiz especial a sus intercambios epistolares, susceptible de irritar a aquellos lectores que albergan una mala disposición hacia cualquiera de los dos corresponsales. Así, algunos biógrafos han observado que determinados fragmentos de las cartas del compositor serían más adecuados para haber sido dirigidos a un psiquiatra que a una amiga. Semejante reproche, sin embargo, revela una absoluta falta de comprensión. Para él, las quejas sobre su estado de ánimo o nervioso eran una extensión natural de sus arrebatos emocionales, y la descripción de sus dolencias físicas era un equivalente a las quejas nerviosas. He aquí varios extractos de su correspondencia que tocan estos temas. De la época de su huida a Europa, por ejemplo, tenemos esta confesión: «Buena parte de lo sucedido en el pasado reciente me parece un sueño, extraño y salvaje, como una pesadilla en la que un hombre que lleva mi nombre, mi imagen y mis rasgos actuaba exactamente como se actúa en los sueños: sin sentido, incoherentemente, salvajemente. Este hombre no era yo, con mi conciencia individual y una voluntad sana dirigida racional y lógicamente. Todo lo que hacía entonces tenía el carácter de una morbosa incongruencia entre la razón y la voluntad, que es lo que constituye la locura»[34].

Chaikovski se abrió a ella hasta el punto de escribirle sobre su abuso del alcohol e incluso de tomarla como inspiración para un voto de abstinencia. «Os doy mi más solemne promesa de recurrir a vos en mis pensamientos cuando tenga que luchar contra la tentación y de extraer de vuestra amistad la fuerza para mantenerme firme contra ella»[35]. Ni que decir tiene que todo surgió sin la más mínima instigación por parte de la discreta señora von Meck. En otro lugar encontramos otra confesión relacionada con su temperamento nervioso: «Me siento extremadamente sensible a toda clase de impresiones; me he vuelto lacrimoso, lloro constantemente y sin necesidad alguna: por un libro, por alguna música o simplemente bajo la influencia de la belleza de la naturaleza»[36]. Por último, reflexiona sobre la relación entre su salud física y su estado psicológico: «En general, para terminar con el tema de mi salud, os diré que físicamente soy, pese a todo, una persona sana, si bien psicológicamente más enferma que sana, y aunque una y otra condición están directamente relacionadas, en lo que a mí respecta puedo decir que, sin embargo, mi alma influye en mi cuerpo más que a

la inversa; es decir, he observado que cuando estoy tranquilo, también estoy sano»[37]. Aun así, en su intercambio epistolar abundan las referencias específicamente médicas, si bien se trataba de una práctica habitual en su época, tal como demuestran muchos otros materiales epistolares. Muy probablemente, el compositor sufría los síntomas psicosomáticos de su neurosis histérica. Al igual que las cartas a sus hermanos, las dirigidas a la señora von Meck servían a Chaikovski para desahogarse de toda una serie de frustraciones acumuladas. En este sentido, no cabe duda de que la señora von Meck representaba para él no sólo una amiga íntima y una confidente sino también una especie de figura maternal, y en este papel, con el tiempo, llegaría a sustituir incluso a su hermana Alexandra.

En numerosas ocasiones hallamos en esta extraordinaria correspondencia debates teóricos sobre asuntos que van mucho más allá de las cuestiones personales. Chaikovski y la señora von Meck discutían a menudo en pie de igualdad y con total libertad. Discutían sobre religión, oponiéndose él apasionadamente al utilitarismo ateo de ella. Discutían sobre literatura, y él criticaba a Nikolái Nekrasov, poeta populista de mentalidad cívica, y a Dmitri Pisarev, crítico utilitarista-positivista, a quienes ella adoraba, y los contraponía a Pushkin, al que ella apenas reconocía méritos. Discutían incluso sobre música, tema sobre el cual Chaikovski expresaba admirablemente sus opiniones sin la menor arrogancia, sin que su lenguaje se viera teñido por la condescendencia o el esnobismo. Por su parte, aunque la señora von Meck recibía con el máximo respeto los juicios expresados por la (para ella) indiscutible autoridad de su amigo, nunca claudicaba en cuestiones de gusto personal, aunque de nuevo lo hacía sin engreimiento ni sentido de ofensa. Por ejemplo, nunca fueron capaces de ponerse de acuerdo sobre Mozart, cuya música él idolatraba, pero que para ella representaba la encarnación de la superficialidad (un signo característico de sus simpatías «nihilistas», tomando prestado el término introducido por Iván Turguéniev para describir a Bazarov en su novela *Padres e hijos*). En una carta del 16/28 de marzo de 1878, Chaikovski le preguntaba: «¿Por qué no amáis a Mozart? Con respecto a él estamos claramente en desacuerdo, mi querida amiga. Yo no sólo amo a Mozart, sino que lo adoro. Para mí, *Don Giovanni* es la mejor ópera de la historia. Teniendo en cuenta vuestra fina sensibilidad musical, deberíais amar a este artista idealmente puro. Es cierto que Mozart gastó sus energías con demasiada liberalidad y que muy a menudo no escribía obedeciendo a su inspiración sino por necesidad. Sin embargo, basta con leer la excelente biografía de Mozart escrita por Otto Jahn para comprender que no tenía más remedio que hacerlo. También Beethoven y Bach escribieron muchas obras menores, indignas de figurar al lado de sus obras maestras. Tal era la fuerza de las circunstancias que muchas veces no les quedaba más remedio que convertir su arte en mero oficio. Pero tomemos las óperas de Mozart, dos o tres de sus sinfonías, su *Réquiem*, sus seis cuartetos de cuerda dedicados a Haydn y el cuarteto en Do menor. ¿Realmente no encontráis nada bello en todas estas obras? Es cierto que Mozart no nos atrapa tan profundamente como Beethoven; su alcance no es tan amplio. Del mismo modo que en la vida fue un niño despreocupado hasta el final de sus días, en su música no existe una tragedia subjetiva del tipo que se revela con tanta fuerza y poderío en Beethoven. Sin

embargo, esto no le impidió crear una figura objetivamente trágica, de hecho, la figura humana más impactante y poderosa jamás retratada a través de la música. Me refiero al personaje de Donna Anna en *Don Giovanni*. ¡Oh, qué difícil es hacer que otra persona perciba en tal o cual obra musical lo que uno mismo encuentra en ella! Soy incapaz de describiros lo que experimenté escuchando *Don Giovanni*, cuando entra en escena la majestuosa figura de la vengativa y orgullosa Donna Anna. No hay nada en ninguna otra ópera que me produzca un efecto tan poderoso. Cuando Donna Anna reconoce en Don Giovanni al hombre que no sólo ha ultrajado su orgullo sino al asesino de su padre, cuando su cólera se derrama finalmente como un torrente tempestuoso en un recitativo genial, seguido de esa asombrosa aria ["Or sai chi l'onore"] en la que la furia y el orgullo se sienten en cada acorde, en cada movimiento de la orquesta, tiemblo de horror y a punto estoy de gritar y de romper a llorar, tan abrumadora es la impresión que me causa. ¿Y qué decir de su lamento sobre el cadáver de su padre? ¿O de su dúo con Don Ottavio, en el que jura vengar a su padre, o de su arioso en el gran sexteto del cementerio? Todos estos momentos son paradigmas inalcanzables y colosales de la escritura operística. Amo tanto la música de *Don Giovanni* que, en este mismo momento en que os escribo, tengo ganas de llorar de emoción y de excitación. No puedo hablar de este tema con tranquilidad. En su música de cámara, Mozart me cautiva por el encanto y la pureza de su factura, por la asombrosa belleza de su conducción de voces, pero de vez en cuando también me encuentro con cosas que me hacen llorar. Me gustaría destacar el Adagio del *Quinteto en Sol menor*. Nadie, ni antes ni después, ha expresado tan bellamente en música el sentimiento de dolor resignado e impotente. Cuando [el violinista Ferdinand] Laub tocaba este Adagio, yo siempre me escondía en el rincón más recóndito de la sala para que nadie pudiera ver el efecto que esta música producía en mí»[38].

El punto esencial de sus diferentes criterios queda ilustrado por dos pasajes de una interesantísima discusión acerca de la naturaleza de la belleza, que ella entendía como apariencia exterior. Él escribió el 18 de diciembre de 1877, reivindicando, muy erróneamente, un acuerdo básico: «¿Por qué decís que diferimos en el tema de la belleza humana? ¿Por qué pensáis que yo le concedo mayor importancia en mi valoración de una persona? Sí, claro que la belleza de una persona influye en mí. Pero ¿qué es la belleza humana? Se trata de una noción puramente relativa que no tiene nada que ver con la belleza *absoluta* que se revela en el arte. Los franceses tienen una definición vulgar, pero muy cierta, de la belleza humana: *beau qui plaît*. Pero, en efecto, un rostro poco atractivo también puede *plaire* y encontramos ejemplos de ello a cada instante. Permitidme decir algo más. Los rostros que poseen belleza en el sentido clásico rara vez agradan. En el rostro de una persona, en su forma de andar, en sus modales, en sus movimientos, en su mirada, hay algo elusivo e indefinible que agrada. En esencia, este *«algo»* es un reflejo de la belleza espiritual. En este sentido, por supuesto que me rindo fácilmente al efecto encantador de la apariencia. En consecuencia, en lo que respecta a cualquier punto de vista sobre la belleza humana, existe un malentendido semántico. Por *belleza* de una persona se entiende el reflejo externo de las cualidades interiores, pero no existe ninguna palabra para designar esta apariencia externa»[39]. Estas reflexiones eran una

respuesta a la carta de ella del 29 de noviembre, en la cual la señora von Meck volvía a argumentar en el espíritu de una ideología utilitaria casi bazaroviana: «Soy enemiga de toda apariencia, desde la belleza del rostro hasta, e incluso, el respeto a la opinión pública. Todo lo que carece de significado moral o esencial me resulta desagradable, hasta tal punto que considero degradante para la dignidad de una persona conceder importancia a su aspecto externo. <…> Para volver, sin embargo, al significado y efecto de la apariencia, he de decir que relaciono esta última con la firmeza de las convicciones, porque, de hecho, la gente se deja convencer fácilmente por muchas apariencias externas: la belleza, el entorno, la corrección, el progreso, el liberalismo, el humanismo, el realismo, el materialismo, el nihilismo, según lo que esté de moda, el democratismo, las fantasías revolucionarias»[40].

La diferencia de puntos de vista es evidente y –a pesar de las «afinidades electivas» que ambos corresponsales poseían o decían poseer– considerable. Chaikovski, como artista, afirmaba la primacía del arte. Siguiendo a Platón, veía en la belleza el reflejo de un mundo superior. La señora von Meck, como mujer de negocios, anteponía la ética, definiendo lo bello en términos pragmáticos y morales. Sin embargo, es notable que, incluso en un nivel tan abstracto y elevado, estas dos personas tan dispares no sólo se entendieran, sino que pudieran empatizar de verdad una con otra, apreciando sus respectivos puntos de vista. No es frecuente encontrar un estilo de conversación tan cultivado.

El único aspecto en el que Chaikovski y la señora von Meck no tenían ningún desacuerdo era el político. A lo largo de su vida, el compositor fue un firme partidario de los zares, y sus opiniones políticas, al igual que las de la señora von Meck, eran de un marcado carácter conservador, incluso reaccionario. Es interesante que, a mediados de abril de 1883, el compositor y su benefactora intercambiaran brevemente sus propias opiniones, muy despectivas, sobre el fenómeno del comunismo, en una versión simplificada de las doctrinas de socialistas utópicos franceses como Charles Fourier o Claude-Henri Saint-Simon, que propugnaban la abolición de toda propiedad privada y que habían sido adoptadas por los nihilistas rusos. Defendiendo apasionadamente la propiedad privada y mostrándose absolutamente contraria a estos radicales, a pesar de su simpatía por algunos de sus puntos de vista sobre las convenciones sociales y la estética, ella condenaba como «una perversión de la naturaleza humana común» a los seguidores del anarcosindicalista francés Pierre-Joseph Proudhon, «que han elegido como lema la pomposa frase *la propriété c'est le vol.* ¡Qué absurdo! No hay nada más valioso para un ser humano, educado o no, que su propiedad; incluso hay un refrán que dice: "Todo lo propio es bueno". Toda esa doctrina (si es que el nihilismo puede considerarse una doctrina) está construida sobre esta frase, que en sí misma no es más que una pompa de jabón. ¡Qué tiempos tan lamentables!» (14/26 de abril de 1883)[41]. La respuesta de Chaikovski fue inequívoca: «Lo que decís sobre el comunismo es totalmente cierto. Es imposible imaginar una utopía más insensata, nada más discordante con las cualidades esenciales de la naturaleza humana. Y qué aburrida e insoportablemente insípida será la vida cuando esta pretendida igualdad en la riqueza reine entre los hombres (si es que alguna vez lo hace). En efecto, la vida es la lucha por la existencia y, si se admite que deje de serlo, entonces tampoco habrá vida, sólo perpetuidad sin sentido.

Con todo, me parece que cualquier aplicación seria de estas doctrinas está todavía muy lejos de materializarse»[42]. Al menos en esta última opinión, Chaikovski demostró ser un mal profeta, ya que, de hecho, apenas treinta y cinco años después, el golpe de Estado bolchevique de octubre instauraría el régimen comunista en Rusia y, con él, la «vida insoportablemente insípida» que tanto temía. Pero su música sobreviviría, vibrante y vívida, llena de movimiento y elocuencia, como el recuerdo de la vida rica en sabores que una vez fue.

La señora von Meck contaba con un enorme cuerpo de servicio, que incluía médicos y músicos personales. Kotek había figurado durante un breve tiempo entre estos últimos, al igual que muchos otros que habían ido y venido antes que él. Sin embargo, sólo el joven sucesor de Kotek conseguiría introducirse definitivamente en su familia, un hecho que habla por sí solo de su excepcional oportunismo y capacidad de adaptación, dado que, según todos los indicios, la excéntrica matriarca no era una persona fácil de complacer. Y lo que es más significativo, ese joven estaba destinado a desempeñar un papel crucial y en última instancia siniestro en la relación entre ella y Chaikovski. Su nombre era Wladyslaw Pachulski. Procedente de una familia polaca de escasos recursos, había sido en su día alumno de Chaikovski en el Conservatorio de Moscú, y fue en ese contexto en el que aparece mencionado por primera vez, aunque sin nombrarlo, por la señora von Meck, en su carta del 4 de enero de 1878: «Oigo decir constantemente a uno de vuestros antiguos alumnos que, desde que dejasteis el conservatorio, ya nada es igual, que nadie ha sido capaz de sustituiros. Yo creo que lleva razón: fue usted quien dio al Conservatorio de Moscú su elevado estatus»[43]. Si estas palabras reflejan lo que Pachulski dijo en realidad, se trataba entonces de una mera adulación, algo que Chaikovski no debió dejar de percibir. Él sabía muy bien que como profesor no se había distinguido en absoluto; más bien había considerado su trabajo docente, que detestaba, como un simple medio de subsistencia. Por otra parte, este pasaje puede significar un primer intento indirecto por parte de la señora von Meck de poner en práctica una estrategia que debió concebir por aquel entonces: llamar la atención de su «inestimable amigo» sobre las dotes musicales del joven al que más tarde se referiría invariablemente como su «hijo adoptivo» y su «protegido». Aunque es poco probable (si bien no del todo imposible) que esperara seriamente que el compositor tomara a Pachulski como alumno, es casi seguro que trató de inducir al compositor a guiarle de cerca en sus estudios, y esto sí lo consiguió. Sin embargo, con el tiempo, el cumplimiento de los deseos de su benefactora se convertiría en una carga cada vez más insufrible para su corresponsal.

¿Cómo se explica el interés persistente y no exento de pasión por parte de una mujer cuya capacidad de juzgar el carácter de la gente con sobriedad era bien conocida, hacia este a todas luces anodino joven? Esta pregunta no puede responderse con certeza. En cualquier caso, hay que destacar dos aspectos: su actitud hacia Pachulski como persona y su interés por el posible futuro musical del joven. Es más difícil formarse una idea de la consideración que el joven músico tenía de sí mismo. Sólo podemos hacer conjeturas sobre la base de las frecuentes referencias a él en la correspondencia que nos ocupa. Al parecer, Pachulski se consideraba extremadamente dotado, e incluso las críticas más suaves de Chaikovski le causaban gran dolor. Por otro lado, es evidente que

carecía de la íntima e irreductible confianza en el propio talento que, incluso en los momentos de máxima desesperación, constituye el rasgo distintivo de un verdadero genio. De lo contrario, habría preferido someter su destino a los azares de la fortuna artística e incluso vivir, crear y luchar en la pobreza, confiando firmemente en su estrella, en lugar de dedicar tremendos esfuerzos a establecerse en la casa de una imperiosa dama de la que se convertiría con el tiempo en secretario personal y virtual factótum, tareas que, como es lógico, le privarían a menudo de la oportunidad de realizar cualquier trabajo creativo. En otras palabras, podemos discernir en su carácter ciertos rasgos del tipo artístico de Salieri tal como lo imaginó Pushkin en su famosa «Pequeña tragedia» de 1830 para contraponerlo al de Mozart: el empeño «tanto en acumular dinero como en conservar la inocencia (es decir, la integridad artística)»; un individuo no exento de talento, pero incapaz de reconocer sus limitaciones; un Salieri que sueña con llegar a ser como Mozart («¿no soy un genio?») y que por ello es capaz de envenenarlo. Por supuesto, estamos invocando aquí el paradigma utilizado por Pushkin en su obra, no las relaciones históricamente constatadas entre estos dos compositores.

Sin embargo, volviendo a Pachulski, el principal logro de su vida parece haber sido el haberse hecho insustituible en la casa de los von Meck. Muchos años después, tras alcanzar el alto estatus de pariente al casarse con su hija, la señora von Meck reconoció: «Nunca encontraré a nadie como Wladyslaw Albertovich, pues, en efecto, fue educado por mí y de mí aprendió todo el régimen de viajes y lenguas extranjeras y conocimientos financieros, y, como es muy inteligente en todo lo que hace, entendiendo y dominando todo muy rápida y profundamente, se convirtió en un secretario tan ejemplar que no es posible sustituirlo»[44]. De vez en cuando, sus referencias a él parecen casi formuladas por su dueña o hacedora, y es muy probable que hasta cierto punto considerase a su «hijo adoptivo», aun de forma inconsciente, como su propiedad y su creación. En consecuencia, a pesar de su nobleza y generosidad en su apoyo al desarrollo musical del joven, no se podía esperar de ella una evaluación objetiva de su «protegido». La capacidad de adaptación del joven y su habilidad psicológica pueden explicar, en parte, la alta opinión que ella tenía de su carácter: «Este hombre ha revelado un corazón tan poco común que, a pesar de su juventud, se ha ganado todo mi respeto. <…> En definitiva, su naturaleza es infinitamente buena»[45].

En una carta del 13/25 de diciembre de 1878, ella expresaría con mayor claridad su actitud hacia Pachulski: «Me ocupo mucho de él, en primer lugar, porque es mi naturaleza, en segundo lugar, porque amo la música con pasión y, en tercer lugar, porque quiero refutar, de todas las maneras posibles, la acusación de que echo a perder a los músicos. Y puesto que, además de todo ello, le considero un joven excepcionalmente digno, me gustaría procurarle un buen futuro que, en su caso, por supuesto, está en la música»[46]. Su referencia a la acusación de que «echaba a perder» a los músicos resulta significativa, ya que es muy probable que estuviese pensando en Nikolái Rubinstein, que desaprobaba el estilo de la dama como mecenas de las artes. Todo esto aclara por qué una apreciación objetiva de las dotes musicales de su protegido debía estar fuera de su alcance. Dejando aparte a los individuos con un nivel de exigencia muy

elevado, la gran mayoría de las personas son a menudo incapaces de evaluar imparcialmente el trabajo de aquellos a quienes aman o por los que sienten simpatía. En consecuencia, la exagerada opinión de la señora von Meck sobre los méritos musicales de Pachulski bien podría disculparse. Sin embargo, Chaikovski era extremadamente escrupuloso en todo lo tocante a las cuestiones artísticas, tanto en referencia a sí mismo como respecto a los demás. Este hecho por sí solo serviría de caldo de cultivo para los posteriores conflictos internos, y a veces externos, con respecto a Pachulski, que continuaría siendo la única fuente seria, aunque nunca reconocida, de potenciales desavenencias entre el compositor y su benefactora.

1*PSSL,* 6, p. 224.
2*PSSL,* 7, p. 32.
3*Ibid.,* pp. 81-82.
4*Ibid.,* p. 540.
5*PM,* 1, pp. 210-212. Véase también pp. 333-334 del presente libro.
6*PSSL,* 7, p. 141.
7*Ibid.,* p. 145.
8*Ibid.,* p. 67.
9*Ibid.,* p. 75.
10*Ibid.,* p. 96.
11*Ibid.,* p. 140.
12*PSSL,* 6, p. 297.
13*PSSL,* 7, p. 129.
14*Ibid.,* p. 45.
15*PM,* 1, p. 27.
16*Ibid.,* p. 158.
17*Ibid.,* p. 250.
18*PSSL,* 7, p. 378.
19*PM,* 1, p. 417.
20*Ibid.,* p. 425.
21*Ibid.,* p. 190.
22*Ibid.,* pp. 210-211.
23*Ibid.,* p. 213.
24*Ibid.,* p. 212.
25*PSSL,* 7, pp. 105-106.
26*Ibid.,* p. 174.
27*PM,* 1, p. 282.
28*PM,* 1, p. 322.
29*PSSL,* 7, p. 250.
30*Ibid.,* 8, p. 233.
31*Ibid.,* p. 255.
32*Ibid.,* p. 402.
33*PM,* 1, p. 43.
34*PSSL,* 7, p. 75.
35*Ibid.,* p. 430.
36*Ibid.,* 9, p. 217.

37*Ibid.,* p. 377.
38*Ibid.,* pp. 179-180.
39*Ibid.,* 6, p. 289.
40*PM,* 1, pp. 103-104.
41*PM,* 3, pp. 170-171.
42*PSSL,* 12, pp. 123-124.
43*PM,* 1, p. 147.
44*Ibid.,* 3, p. 491.
45*Ibid.,* 2, p. 331.
46*Ibid.,* 1, p. 544.

16. Visiones del mundo

Los pasajes de la correspondencia entre Chaikovski y Nadezhda von Meck citados en el capítulo anterior ofrecen interesantes detalles acerca de la vida intelectual y espiritual del compositor. Sin embargo, esa vida era mucho más rica y profunda de lo que podría sugerir hasta ahora la narración, centrada en los acontecimientos biográficos y las relaciones personales. Una exposición detallada de su visión del mundo que pudiera hacer justicia a sus complejos procesos mentales, sus numerosas inquietudes culturales y sus búsquedas espirituales, excedería con mucho el marco de este libro, pues requeriría el análisis minucioso de sus vastos testimonios escritos (que incluyen no sólo sus cartas o diarios, sino el corpus de ensayos, críticas y entrevistas), argumentaciones elaboradas, numerosas y extensas citas, así como el trazado de la evolución en el tiempo de sus actitudes y creencias, nada de lo cual es posible incluir en el presente volumen en cuanto a su tamaño, estructura, enfoque y contenido. Cabe esperar que esta tarea pueda llevarse a cabo en un futuro proyecto especial. En consecuencia, este capítulo sólo ofrece un esbozo básico, incluso somero, del problema, así como una serie de comentarios –a veces meras conjeturas– sobre cuestiones concretas que merecerían un estudio más en profundidad. Todo ello, sin embargo, debe ir precedido de un breve repaso de los acontecimientos más relevantes en Rusia durante los años 1860-1870, con objeto de que la implicación de Chaikovski con su entorno pueda apreciarse en el contexto adecuado y situarse en su perspectiva histórica.

La desastrosa derrota en la guerra de Crimea (1853-1856) iba a inaugurar en Rusia una era de reformas, a pesar de la continua resistencia de los elementos conservadores, en especial la nobleza terrateniente. El nuevo régimen de Alejandro II, que en 1855 sucedió en el trono imperial a su padre Nicolás I, se enfrentó al hecho de que el sistema de servidumbre, entre otras cosas, creaba un obstáculo insuperable para la modernización del ejército ruso y, por tanto, debía ser abolido. Esta y otras consideraciones similares llevaron a la emancipación de los siervos el 19 de febrero de 1861, a la que siguieron reformas administrativas, judiciales, militares y educativas. El resultado fue el relajamiento temporal de la censura y la dinamización general de la vida política, social y cultural del país. El debate entre los eslavófilos y los occidentalistas, que, en ciertos aspectos, aunque no en todos, representaba la versión rusa de la dicotomía entre conservadores y liberales, estalló de nuevo y numerosas publicaciones periódicas proporcionaron el escenario para un potente y a menudo airado intercambio intelectual entre todas las partes implicadas. Toda una serie de escritores, periodistas y publicistas de talento, conocidos como *raznochintsy* (una palabra intraducible, que significa «los que pertenecen a diversos estamentos», es decir, procedentes de la clase media o del bajo clero, y no de la nobleza), irrumpieron en la escena literaria y se fueron radicalizando progresivamente. Por desgracia, el proceso de reformas se detuvo con el levantamiento polaco de 1863-1864 y su brutal represión. La opinión pública estaba cada vez más dividida, con un malestar por parte de la izquierda, que empezaba a albergar seriamente aspiraciones revolucionarias, y el creciente temor de la derecha a los sentimientos radicales y cargados de violencia

que estaban prendiendo entre los intelectuales. En cuanto a esto último, la impaciencia se convirtió en una fuerza histórica: el hasta entonces pacífico «movimiento populista» (los llamados *narodniki*), que en un principio tenía como objetivo la ilustración de las clases bajas, en especial del campesinado, edificándolas mediante contactos personales y el ejemplo, y la creación de escuelas en las aldeas para promover la alfabetización, se sintió finalmente frustrado al ver los cuasi nulos resultados de todos sus esfuerzos. Cientos, quizá miles, de jóvenes instruidos de las ciudades, que hasta entonces habían intentado relacionarse con la «gente» del campo (*narod*), de cuyo modo de vida no sabían prácticamente nada, experimentaron una «brecha comunicacional» y se mostraron dispuestos a escuchar la propaganda radical destinada a instigar la revuelta popular o a poner en práctica campañas de terror mediante el asesinato de funcionarios prominentes con el fin de crear desorden, forzar la caída del gobierno, tomar el control del Estado y establecer una república «socialista». La primera idea fue defendida implícitamente por escritores populares como Nikolái Chernishevski (que fue condenado a una pena de prisión, posteriormente privado de sus derechos y enviado al exilio), Nikolái Dobroliubov y Dmitri Pisarev, autores leídos con interés e incluso con cierta simpatía (debido a su crítica de instituciones sociales como el matrimonio) por la señora von Meck, pero que fueron totalmente rechazados por Chaikovski. La última opción, el terror político (un fenómeno nuevo en la historia de Rusia), fue practicado tanto por individuos descontentos como por células clandestinas, que acabaron conformando la organización conspirativa conocida como «Voluntad Popular» (*Narodnaia Volia*). Los terroristas protagonizaron toda una serie de intentos fallidos de asesinar al zar, hasta que finalmente consiguieron acabar con su vida el 1 de marzo de 1881, exactamente veinte años después de haber proclamado su manifiesto de emancipación de los siervos y sólo unas horas tras la aprobación del anteproyecto para una Constitución rusa.

Fue esta violencia perpetrada por aquellos a los que entonces se denominaba comúnmente «nihilistas» lo que tanto Chaikovski como su benefactora condenaron de forma inequívoca. El compositor estaba convencido de que ningún argumento racional les obligaría a desistir; se trataba, en su opinión, de «un lenguaje que los nihilistas no pueden entender, ya que ningún discurso moral podría convertir a un tigre en un cordero o inducir a un caníbal de Nueva Zelanda a amar a su prójimo con verdadero espíritu cristiano»; para continuar retratando a un nihilista imaginario: «Aun así, seguiremos siendo asesinos y dinamiteros, porque nuestra vocación es asesinar y dinamitar, con objeto de destruir el orden actual de las cosas». Chaikovski cita el ejemplo de los jacobinos franceses y concluye: «Cualquier intento de convencer a los nihilistas es inútil. Hay que *exterminarlos*: no existe otro remedio contra este mal»[1].

Su opinión sobre los «socialistas» (que, en su pensamiento, significaban en gran medida lo mismo que los «nihilistas») no era mejor: estaban engañando, según él, a los liberales moderados al afirmar que lo único que querían era una constitución para Rusia y que, a partir de ahí, estarían dispuestos a dejar en paz el país. No, escribe el compositor, en realidad no quieren sólo eso, sino que «van mucho más allá; querrían una república socialista e incluso la anarquía», por lo que la primera tarea de cualquier gobierno futuro, incluso «constitucional», «será

erradicar al repugnante puñado de asesinos que se imaginan que Rusia les apoya»: «Estos caballeros», prosigue, «no comprenden que todos nosotros los odiamos tanto o tal vez más que el propio soberano, en cuya persona insultan a todo el pueblo ruso <…>. Hay que alegrarse cuando el gobierno se ve obligado a tomar medidas contundentes»[2]. Ya hemos conocido su razonamiento acerca de la imposibilidad e inconveniencia del comunismo: este y los pasajes como el que acabamos de citar fueron ignorados por completo por todos los estudiosos soviéticos de Chaikovski, que se dedicaron a tergiversar, suprimir y malinterpretar sus textos, a menudo sacando fragmentos de contexto, en un esfuerzo por presentarlo como un demócrata «progresista» ejemplar e incluso, en cierto sentido, como un precursor de los bolcheviques. Sin embargo, es importante subrayar que, a pesar de lo dicho, el compositor no se sentía por ello menos indignado por el *statu quo* del país, así como por la violencia infligida por el Estado al pueblo. Una muestra de ello es el siguiente arrebato: «Estamos viviendo una época horrible, y, cuando uno se pone a pensar en lo que ocurre, no puede dejar de asustarse. Por un lado, un gobierno totalmente paralizado <…>; por otro, una juventud infeliz y enloquecida, a la que se exilia sin juicio por millares Dios sabe dónde; y entre estos dos extremos, la masa indiferente, enfangada en sus intereses egoístas, observando sin ninguna protesta a unos y a otros. Dichoso el que pueda refugiarse de este triste panorama en el reino del arte. Por desgracia, en este momento no tengo la oportunidad de obviarlo y de escapar de él por medio de mi obra»[3]. Estas palabras revelan una contradicción en su pensamiento político (si es que puede llamarse así, ya que, después de todo, la política no figuraba entre sus principales preocupaciones): su aguda crítica de la funesta situación parece poner en entredicho su apoyo a la monarquía y a las estructuras de poder que teóricamente eran responsables del bienestar de la nación. Chaikovski debió de ser consciente de ello y se dio cuenta de la necesidad de un cambio, lo que queda patente en su defensa de algún tipo de gobierno representativo bajo el paraguas monárquico (lo que sigue está escrito tras el asesinato de Alejandro II): «En mi opinión, ya que no disponemos de hombres excepcionales, ha llegado el momento de buscar la dirección o la ayuda de la gente. Celebrar una reunión con todos nosotros y pedir nuestra ayuda sería la única manera de rejuvenecer y fortalecer la autoridad <…>. El zar puede aprender la verdad de nosotros: podemos ayudarle a erradicar la rebelión y decidir juntos lo que es necesario para que Rusia sea fuerte y feliz»[4]. Tras admitir que él tal vez sea «un político muy malo», el remedio que propone es la convocatoria del *Zemsky sobor,* «que se solía reunir incluso en los viejos tiempos cuando el zar necesitaba consejo» y que, añade, no debe confundirse con los parlamentos europeos: «No se trata de obtener inmediatamente ministros responsables <…>, sino de descubrir la verdad, de otorgar la confianza del pueblo al gobierno y de mostrarle en qué dirección debe conducirnos»[5]. Lo que Chaikovski parece tener en mente es una medida a la que rara vez –y siempre de forma temporal– se había recurrido en la historia de Rusia en momentos de crisis especialmente graves, algo parecido a la convocatoria de los Estados Generales en Francia. La última vez que se había reunido el *Zemsky sobor* había sido en 1613, para elegir al primer zar Romanov, Mijaíl; desde entonces no se había vuelto a convocar. En otra parte, Chaikovski habla de un futuro en el cual podría

establecerse en Rusia una «forma representativa de gobierno», la *Zemskaia Duma*, en la creencia de que, con alguna reforma de este tipo, el emperador reinante Alejandro III culminaría sin duda su trayectoria. En esta cuestión, sin embargo, el compositor iba a quedar decepcionado. Se sabe que su predecesor, Alejandro II, había pretendido avanzar en esa dirección, pero el órgano representativo que Chaikovski tenía en mente no fue creado hasta octubre de 1905 por Nicolás II, en medio de una violenta revolución y como respuesta a la misma, con una autoridad limitada y sujeto a ser disuelto en cualquier momento por el zar. Queda claro, pues, que las opiniones políticas del compositor, a pesar de las afirmaciones en sentido contrario de los conservadores rusos de hoy en día, estaban muy lejos de la llamada «teoría de la nación oficial», la ideología reaccionaria bajo el Imperio, con sus postulados de «autocracia, ortodoxia y etnicidad»: el programa defendido, por ejemplo, por su amigo de escuela el príncipe Vladimir Meshcherski, de quien se iría distanciando progresivamente a lo largo de los años. Por otra parte, jamás se planteó visitar en Londres al famoso exiliado liberal ruso Alexander Herzen, a diferencia de Nikolái Rubinstein, que lo hizo varias veces, despertando las sospechas de las autoridades zaristas[6].

Lo dicho demuestra que el apoyo de Chaikovski a la monarquía, aunque sincero, era moderado y lleno de matices. En última instancia, tendía a depositar su confianza no en las instituciones sino en los individuos que las dirigían, lo que también le hacía cuestionar la utilidad de las reformas: «Cuando observo lo que ocurre en otros países, percibo en todas partes descontento, conflictos partidistas y odio; en todas partes –en mayor o menor grado– prevalecen el mismo desorden y la misma tiranía. Por lo tanto, me veo arrastrado a la conclusión de que no existe un gobierno ideal, y, hasta que el mundo deje de existir, los hombres tendrán que soportar con paciencia muchas desilusiones con respecto a estos asuntos <…>. Por lo tanto, estoy firmemente convencido de que el bienestar de la mayoría no depende de *principios* y *teorías*, sino de aquellos individuos que, por el privilegio de su nacimiento o por alguna razón parecida, dirigen el rumbo de los asuntos políticos. En una palabra, la humanidad está al servicio del *hombre*, no de un principio personificado»[7].

Al mismo tiempo, estaba dispuesto a aceptar una forma de gobierno opuesta a la monarquía, siempre que funcionara, como la democracia en América. El compositor disfrutó enormemente de su gira de conciertos por Estados Unidos en 1891, hallando muy atractivos «los modos, las costumbres y los hábitos americanos». De hecho, se sintió especialmente complacido al recibir el obsequio de una Estatua de la Libertad en miniatura («un excelente regalo»), preocupándose únicamente por la posibilidad de que los funcionarios de la aduana le prohibieran introducir el objeto en Rusia[8]. Estos puntos de vista políticos, que en última instancia dependen de la disposición emocional de cada cual (en términos de «agrado» y «desagrado»), explican en gran medida el monarquismo que profesaba Chaikovski: le *gustaba* Alejandro II[9] y, con el tiempo, llegó a gustarle aún más su sucesor, Alejandro III[10], a lo que contribuyó, como se verá, su relación personal con algunos miembros de la familia imperial, que se convirtieron en mecenas y admiradores. El punto débil de esta postura, en última instancia teñida de romanticismo, era, por supuesto, que todo dependía efectivamente de *una* persona, y Alejandro III, cualesquiera

que fueran sus virtudes y defectos, estaba destinado a ser sustituido por un hombre totalmente inadecuado para el papel que tenía que asumir. Es indudable que la ineptitud política de Nicolás II resultó ser a la postre un factor decisivo en el colapso del Imperio ruso, con la toma del poder por los bolcheviques y todos los desastres posteriores que costaron la vida a millones de personas.

El impulso emocional que subyace a las creencias políticas del compositor se manifiesta quizá con mayor fuerza, aunque de forma ambigua, en lo que puede describirse como una combinación de sentimientos patrióticos, xenófobos y universalistas. Chaikovski siempre se definió a sí mismo, a veces de forma estentórea, como un gran patriota, sobre todo en respuesta a las críticas del bando eslavófilo y del Grupo de los Cinco, de orientación folclorista, que le negaban tal reivindicación basándose en su preferencia por la tradición musical, la imaginería y los temas europeos. En lo que tiene que ver con la música, se trata de una cuestión a la que volveremos con frecuencia, pero en el ámbito de la política ese tipo de crítica era a todas luces improcedente. No se puede dudar del profundo amor del compositor por Rusia, ni cuestionar la sinceridad de sus expresiones de tal amor, aunque a menudo estén teñidas de romántico sentimentalismo, como, por ejemplo: «Jamás he hallado a nadie más enamorado que yo de la Madre Rusia y especialmente de la Gran Rusia [su parte europea] <…>. Amo apasionadamente al pueblo ruso, la lengua rusa, la forma de pensar rusa, la belleza de los rostros rusos, las costumbres rusas <…>. Sería vano intentar una explicación de este *enamoramiento* por referencia a las cualidades del pueblo ruso. Son cualidades, por supuesto, pero, cuando uno se enamora, no lo hace por el encanto que ejercen sobre él las virtudes del objeto de su amor, sino porque está en su naturaleza amar, porque es imposible no amar»[11].

Se trata de una confesión extraordinaria, que pone de manifiesto el carácter irracional de sus pasiones patrióticas, así como, de hecho, de cualquier experiencia conocida como «amor»: él era un artista demasiado grande como para desconocer esta verdad. En la misma carta, Chaikovski arremete contra los expatriados rusos que «son capaces, sin el menor remordimiento, de vivir toda su vida en el extranjero sobre la base de que Rusia ofrece menos comodidades y lujos»; escribe que se trata de un tipo de gente que detesta, aparentemente sin darse cuenta de que ese mismo reproche, al menos en parte, podía dirigirse también contra su persona, ya que, en esa misma época, había pasado la mayor parte de su tiempo en el extranjero por razones similares. Tampoco le molestaba en términos emocionales el hecho de estar muy dispuesto, como hemos visto, a someter las condiciones de su amada Rusia a una aguda crítica, lo cual es un sello distintivo del auténtico patriotismo en su mejor expresión. Lamentablemente, el compositor podía asimismo manifestar el aspecto más desagradable y oscuro del sentimiento patriótico. Hay que reconocer –y subrayar– que incluso el alma de un genio puede, y a menudo lo hace, ocultar en su interior un cierto filisteísmo o fanatismo, como ocurre con cualquiera de nosotros, las personas corrientes. Citando las palabras inmortales de Pushkin: «Hasta que el poeta es llamado por Apolo para realizar un santo sacrificio <…> es tal vez el más deleznable [*nichtozhnyi*] entre todos los deleznables hijos del mundo».

Estas palabras pueden aplicarse plenamente a Chaikovski cuando leemos las cartas que escribió en la época de la guerra ruso-turca de 1877-1878,

impregnadas de un exagerado y mórbido chauvinismo, que raya a veces en lo ridículo, ante las informaciones acerca de las victorias de Rusia, hasta finalmente moderarse y reconocer la magnitud de las pérdidas humanas y los escasos resultados obtenidos: «Cuando leo las noticias sobre el inmenso sufrimiento que esta guerra ha producido y luego pienso en los mínimos logros adquiridos a tal precio, me siento triste, ofendido y acongojado»[12]. En este punto, califica la guerra de «disparate quijotesco» y se pregunta si la habría considerado oportuna y conveniente (como en realidad había hecho repetidamente) de haberse alistado, por ejemplo, su hermano Anatoli y perecido en combate: «¡No, la guerra es algo verdaderamente horrible!»[13].

De manera similar, y de nuevo arraigado en la emoción, su filisteísmo se traduce en ocasiones en comentarios xenófobos sobre el supuesto carácter nacional o el modo de vida practicado por los alemanes, los franceses y, especialmente, los ingleses («nación desvergonzada», «raza horrible»[14]), esto último debido en gran medida a la rivalidad entre Rusia e Inglaterra en la época conocida como «El Gran Juego». Sin embargo, nada de esto debe tomarse como un grave defecto moral: en primer lugar, se trataba del tipo de discurso que caracterizaba la mentalidad cultural en toda Europa, que asistía por entonces a un creciente auge del nacionalismo; en segundo lugar, tales arrebatos dependían de los estados de ánimo momentáneos del compositor y nunca iban más allá de lo superficial. En realidad, le gustaba mucho vivir en capitales y balnearios europeos, y, a pesar de su odio declarado a Inglaterra, optó por no rechazar (lo que podría haber hecho) el título honorífico de la Universidad de Cambridge, donde recibió una gloriosa acogida.

Queda, por último, el bochornose asunto del antisemitismo, una plaga que infectó a todos los estratos de la sociedad rusa del siglo XIX, ya fuera la aristocracia, el clero, la intelectualidad o el pueblo llano, lo cual, por supuesto, no exime a sus practicantes individuales. En su mayor parte, este sentimiento adoptó la forma de una simple aversión más o menos intensa hacia los judíos, no muy diferente, en esencia, de otras manifestaciones de xenofobia. (Las políticas gubernamentales, responsables de la discriminación oficial de los judíos, son, por supuesto, un asunto diferente, que no puede ser tratado en el contexto de este libro.) Tan sólo unos pocos intelectuales y creadores entre los contemporáneos de Chaikovski en Rusia, como el filósofo Vladimir Soloviov, Lev Tolstói o Nikolái Leskov (un notable escritor muy poco conocido en Occidente), resultaron inmunes a esta aberración psíquica y moral. Desgraciadamente, Chaikovski no compartió esta inmunidad, aunque, al parecer, otorgó a la cuestión una importancia menor en su vida cotidiana, formando parte, en última instancia, de su sensibilidad estética (es decir, una vez más, de su constitución emocional): le disgustaban el aspecto, el estilo de vida y los modales de los judíos que veía y con los que trataba en Kamenka. Sin embargo, para ser justos, hay que añadir que su aversión era bastante vaga y en ningún sentido se parecía al agresivo antisemitismo de un Gógol o un Dostoievski.

Además, como ocurría a menudo en el seno de las clases cultivadas rusas, la antipatía hacia los judíos como entidad abstracta no afectó en absoluto a sus relaciones con sus representantes individuales: sirva de ejemplo la admiración que sentía por Anton Rubinstein y su amistad con Nikolái, su apoyo económico al

prometedor violinista Samuil Litvinov y, por último, su elocuente defensa pública de Felix Mendelssohn contra los ataques racistas lanzados por Wagner: «En sus escritos críticos, Wagner dirige sus venenosas flechas contra este elegante compositor, tan querido siempre por el público, reprochándole con especial insistencia –¿podéis creerlo?– su pertenencia a la raza judía. Al parecer, este judío de enorme talento debería haberse sentido avergonzado por deleitar a la humanidad, con insidiosa malicia, con sus obras instrumentales, en vez de adormecerla con germánica meticulosidad, como Wagner, por medio de óperas largas, difíciles, ruidosas y a menudo insoportablemente aburridas...»[15].

Chaikovski era un lector voraz, a una escala verdaderamente increíble. Tan increíble, de hecho, que cabe preguntarse por cómo se las arregló, leyendo de forma tan compulsiva, para crear en apenas tres décadas un corpus tan grande y variado de obras musicales. La explicación la hallamos, por supuesto, en su observancia de una férrea disciplina de trabajo, que fue desarrollando y afianzando a lo largo de los años. Su biblioteca personal (que no empezó a formar hasta la década de 1880, a su regreso a Rusia tras los largos periodos pasados en el extranjero) consta de unos 800 volúmenes, con más de 250 en idiomas distintos del ruso: el francés del compositor, como demuestran sus propios escritos, era impecable; también leía alemán e italiano, e intentó seriamente aprender inglés, para poder, según admitió, disfrutar de Dickens en su lengua original. La mayoría de estos libros muestran signos de haber sido leídos atentamente y muchos exhiben en sus páginas numerosas anotaciones, comentarios escritos a vuelapluma y a menudo incluso apuntes musicales.

Todo ello pone de manifiesto que su compromiso con los temas de sus lecturas, especialmente en lo que se refiere a la gran literatura, era emocional y profundo, y además constituía un aspecto importante de su propio proceso artístico. Su curiosidad intelectual era, al parecer, insaciable, la de un aspirante a polímata: el abanico de sus intereses iba desde la teología y la historia hasta la botánica, la zoología y la astronomía. En cuanto a la literatura, apreciaba plenamente el canon europeo, desde los clásicos griegos y latinos hasta la Ilustración –así como, por supuesto, la poesía y la prosa rusas modernas, de Pushkin en adelante–, respondiendo a cada tradición en términos de calidad y nunca de la manera exclusivista que caracterizaba a ciertos nacionalistas entre sus contemporáneos y compatriotas. Asimismo, estaba siempre al tanto de las novedades literarias, tanto en Rusia como en Europa, buscando revistas y publicaciones relevantes con la esperanza de encontrar en algún momento una nueva obra maestra. También solía releer las obras de los autores que le gustaban especialmente. Los numerosos juicios de Chaikovski sobre literatura dispersos en su correspondencia, diarios y anotaciones, a menudo perspicaces y reflejo siempre de su propia naturaleza intelectual y emocional, merecen un tratamiento especial y detallado que no tiene cabida dentro de los límites de este libro. En consecuencia, los párrafos que siguen ofrecen nada más que un resumen muy selectivo de sus actitudes y preferencias al respecto, susceptibles al menos de esclarecer en cierta medida sus preocupaciones internas, sus gustos generales y su estética personal.

Habría que esperar a la segunda mitad del siglo XIX para que la literatura rusa empezase a ser reconocida en Occidente como un importante logro creativo, cultural y artístico comparable a cualquier otra gran tradición literaria europea.

No había sido así en la primera mitad de ese siglo, a la que suelen referirse las historias de la literatura rusa como la «Edad de Oro», inaugurada por el genio de Alexander Pushkin y que incluía obras maestras escritas por Mijaíl Lermontov y Nikolái Gógol. A pesar de los esfuerzos de personalidades como Vladimir Nabokov y de una plétora de traductores y críticos, se trata de un periodo que todavía no ha sido lo suficientemente apreciado fuera de Rusia. Cabe sospechar, por ejemplo, que las historias de *Eugenio Oneguin* o *La dama de picas* son más conocidas por el público occidental por las óperas de Chaikovski que por los textos de Pushkin. Sin embargo, el periodo comprendido entre las décadas de 1860 y 1870 fue testigo del surgimiento de la gran novela rusa como un fenómeno distintivo que, al ser vertida a varios idiomas en un periodo de tiempo relativamente corto, llegó a cautivar la imaginación europea y poco después también la americana. Fueron las décadas en las que se publicaron, en rápida sucesión, *Padres e hijos* (1862) de Turguéniev; *Guerra y paz* (1869) y *Ana Karenina* (1878) de Tolstói; *Crimen y castigo* (1866), *El idiota* (1869), *Los demonios* (1872) y *Los hermanos Karamazov* (1880) de Dostoievski; quedaban únicamente los cuentos y las obras de teatro de Chéjov, que empezaron a aparecer en la década de 1880, para completar el canon «occidental» de los clásicos rusos premodernos. Sin embargo, hay que subrayar que existe otra gran literatura de la misma época, legítimamente considerada en Rusia como no menos clásica, que este canon, por las razones que sean, ha pasado por alto y que incluye a autores tan destacados como los novelistas Ivan Goncharov (1812-1891) y Nikolái Leskov (1831-1895), el escritor satírico Mijaíl Saltikov-Shchedrin (1826-1889), el dramaturgo Alexander Ostrovski (1823-1886) y los grandes poetas Fiódor Tiutchev (1803-1873), Afanasi Fet (1820-1892) y Nikolái Nekrasov (1821-1878), los dos primeros autores de una poderosa lírica filosófica y el último famoso por su expresiva poesía cívica y por ser el editor de *El Contemporáneo* (*Sovremennik*), la principal revista literaria de corte liberal.

Ni que decir tiene que Chaikovski conocía a fondo todos estos desarrollos literarios, así como a los autores, y sus reacciones a varios de ellos y a su obra, incluso en el caso de Tolstói y Dostoievski, como se verá, no resultaron en absoluto simples ni unilaterales. Si bien es cierto que utilizó los versos de Fet (a quien conoció personalmente), Tiutchev y Nekrasov (así como de muchos otros poetas menos relevantes y a veces casi desconocidos) para sus canciones, hay que admitir que la literatura rusa contemporánea, por muy notable que fuera, no le proporcionó demasiados materiales para sus más importantes proyectos creativos. La excepción fue Alexander Ostrovski, el cronista de la clase mercantil rusa y sus costumbres, que también se permitía ocasionalmente escribir dramas históricos o fantásticos. Chaikovski mantuvo con él una amistad (ambos compartían una gran afición por los juegos de naipes). Ya antes de conocerse, el joven compositor, todavía en el conservatorio, eligió el popular drama de Ostrovski *La tormenta* como asunto para una obertura (1864), su primera gran pieza orquestal, y también pensó en escribir una ópera sobre el mismo tema. También hemos mencionado que su primera ópera, *El voivoda* (1868), procede del drama histórico del mismo dramaturgo. Por último, compuso música incidental (1873) para el cuento de hadas dramático *La doncella de nieve,* del propio Ostrovski, que, al parecer, dejó muy satisfechos a los dos.

Con todo, la fuente de inspiración del compositor para las obras de gran envergadura se inclinó más bien hacia la «Edad de Oro» de la literatura rusa: tres de sus óperas de mayor éxito están basadas en los poemas y la prosa de Pushkin: *Eugenio Oneguin* (1877-78), *Mazepa* (1881-83) y *La dama de picas* (1890); uno de sus dos intentos de producir una obra operística de estilo folclórico, más en la línea de la tradición de Glinka, *Vakula el herrero* (1874; reescrita en 1885 con el título de *Cherevichki*), se basa en el cuento de Gógol *Nochebuena,* y poco antes de su muerte consideró la posibilidad de escribir una ópera titulada *Bela*, a partir de la primera parte de la novela de Lermontov *Un héroe de nuestro tiempo*, con Chéjov como posible libretista.

La relación de Chaikovski con Lev Tolstói, los altibajos de sus actitudes recíprocas hacia el otro y su obra, es un tema complejo que requiere –y recibe repetidamente– estudios especiales y tratamiento académico[16]. Aquí sólo podemos abordarlo brevemente, de la manera más somera y superficial. Ya hemos visto que ambos se habían conocido personalmente en diciembre de 1876 y, al parecer, desarrollaron una simpatía mutua, aunque esto nunca se tradujo en ulteriores acercamientos. Durante las décadas siguientes, el compositor se sintió cada vez más perplejo con respecto a la personalidad y las actividades de Tolstói, aunque ni por un momento se apartó de la firme convicción, que mantendría durante toda su vida, de que Tolstói no sólo era uno de los grandes escritores de todos los tiempos, sino que, de hecho, era el más grande. Sin embargo, ya en su primer encuentro Chaikovski lo consideró «un hombre algo paradójico»[17] y desde entonces continuó siendo para él una suerte de enigma. A continuación, un característico apunte del diario del 29 de junio/11 de julio de 1886: «Hay un autor que me resulta incomprensible, inalcanzable y único en toda su insondable grandeza. Es *L. N. Tolstói*. Muy a menudo <…> suscita en mí el enojo, hasta el punto casi de odiarlo. ¿Por qué, me pregunto, por qué este hombre que sabe, como nadie ha sabido antes que él, situar nuestra alma en el estadio más elevado y armónico, un escritor que ha sido dotado con el poder único de hacernos penetrar, a pesar de nuestras débiles mentes, en los rincones y recovecos más inaccesibles de nuestra existencia moral, por qué este hombre se ha aficionado al *didactismo*, a esa *manía de predicar* e *iluminar* nuestras ofuscadas y limitadas mentes? <…> Entre líneas podíamos leer y vislumbrar un amor ilimitado por el ser humano, una sublime compasión por su desamparo, finitud e insignificancia. A menudo suscitaba en nosotros el llanto sin que supiésemos muy bien el motivo… Porque, por un instante, a través de su mediación, entrábamos en contacto con el mundo del ideal, de la bondad y la humanidad absolutas… Ahora, sin embargo, está escribiendo comentarios sobre textos [teológicos]; reivindicando un monopolio exclusivo acerca de cómo deben entenderse las cuestiones de la fe y de la ética, en un incesante garabateo que sólo rezuma frialdad <… > uno siente vagamente que él también es humano… es decir, un ser que, en el ámbito de los interrogantes sobre el sentido y el fin de la vida, sobre Dios y la religión, se muestra tan insanamente arrogante y al mismo tiempo tan insignificante como cualquier efímero insecto que aparece a mediodía en un caluroso día de julio y cuya existencia ya ha terminado al caer la noche. El Tolstói de antes era un semidiós; el actual es un sacerdote». Aun así, y de forma harto reveladora, Chaikovski se sintió obligado a añadir: «Sin embargo, todavía

no me atrevo a juzgar sus nuevas actividades. ¿Quién sabe? Tal vez así debe ser y yo no esté capacitado para comprender y apreciar adecuadamente al más grande de los genios artísticos, que ha pasado del campo de la novela al de la prédica»[18]. Este es, por supuesto, el quid de la cuestión, que el propio Tolstói debió percibir en última instancia: el conflicto que se daba en él entre el artista y el moralista, el reformador religioso y social.

El compositor resume sus divididos sentimientos en una entrada dedicada al escritor fechada el 25 de julio/6 de agosto de 1886: «Cuanto más me disgusta como pensador y predicador, más me inclino ante su poderoso genio como literato»[19]. En otro lugar, en una carta del 26 de marzo a una de sus más apreciadas corresponsales, Yulia Shpazhinskaya, Chaikovski realiza un esfuerzo por definir con exactitud el elemento en el arte de Tolstói que lo convirtió para él en una experiencia tan abrumadora e inolvidable: «No voy ni puedo entrar en explicaciones sobre por qué me parece tan elevado y profundo; no se trata tanto de una conciencia de su asombroso poderío cuanto de un sentimiento. Pero el rasgo principal o, mejor dicho, la nota dominante que resuena en cada página escrita por Tolstói, por muy aparentemente insignificante que sea su contenido, es el amor, la compasión por el ser humano en general (no sólo por los ofendidos y humillados), una auténtica piedad por la insignificancia e impotencia del hombre, por la fugacidad de su vida y la inutilidad de sus aspiraciones»[20]. Y al gran duque Konstantin Konstantinovich, el 29 de octubre/10 de noviembre de 1889: «Aparte de la sobrecogedora impresión estética que producen sus obras, su lectura despierta en mí un sentimiento bastante especial y excepcional. Esta emoción me invade no sólo cuando en ellas sucede algo realmente conmovedor, como la muerte de alguien, o los sufrimientos, o una separación y cosas por el estilo, sino también ante episodios aparentemente prosaicos, cotidianos y banales <... >. Tolstói contempla a las personas que retrata desde una altura tal que estas personas le parecen pobres, insignificantes y lamentables pigmeos, que en su ceguera cargan con malicia los unos contra los otros de forma bastante inútil e infructuosa... y siente compasión por ellos». Luego llega a comparar la humanidad de Tolstói con la «expresada en las palabras de Jesucristo: “Perdónalos, porque no saben lo que hacen”»[21]. Así pues, lo que percibimos es un fuerte énfasis en lo emocional («amor», «compasión», «perdón») más que en el factor mental de la experiencia artística, un rasgo que se antoja esencial para una interpretación global de la personalidad y la obra de Chaikovski.

El entusiasmo inicial de Tolstói hacia Chaikovski y su música, que, en una ocasión memorable, como hemos visto, le hizo llorar, acabó por decaer y, en los años posteriores a la muerte del compositor, se convirtió incluso en una especie de hostilidad. Esto se puede explicar en gran medida por la última metamorfosis del gran escritor, que posiblemente habría desconcertado y dolido al compositor, de haberla presenciado, más que cualquier otra cosa: la cruzada de Tolstói en los años 1890-1900 contra el arte y la literatura, por muy grandes que fueran, si no podían ser entendidos y apreciados por un campesino inculto, algo que lo sitúa en cierta medida como un precursor del marxismo vulgarizado por los teóricos soviéticos. La música de Chaikovski cayó previsiblemente (aunque inmerecidamente, ya que su música goza de un atractivo universal en todas las clases sociales) en la misma categoría, que Tolstói resumió en un comentario

recogido por un memorialista: «Mira, si coges una novela de Walter Scott, o incluso de Dickens, y se la lees a un campesino, la entenderá. Pero llévalo a escuchar una sinfonía de Chaikovski o de Brahms y compañía, y todo lo que podrá percibir es ruido»[22]. Sin embargo, el autor de *Guerra y paz* lamentó la prematura muerte del compositor, aunque confesando la perplejidad que sentía por él, tal como escribió, de forma un tanto confusa, a su mujer el 26/27 de octubre de 1893: «Siento mucho la muerte de Chaikovski, y lo siento porque me parecía que teníamos algo en común <…>. Lo siento por él en tanto que hombre en quien algo no estaba del todo claro, incluso más que como músico. Era tan rápido, y tan simple y natural y poco natural»[23].

Entre los escritores rusos, Ivan Turguéniev destaca como el admirador quizá más entusiasta de Chaikovski. Su aprecio por la obra del compositor comenzó muy pronto, a partir de la escucha de unas pocas canciones, y desde entonces continuó con creciente fascinación y numerosos elogios. Se dice que poseía las partituras de casi todas sus obras, que alababa con frecuencia en sus cartas, y, al parecer, compartía esta actitud con su amiga íntima de toda la vida, la célebre cantante francesa Pauline Viardot[24]. A su vez, no se puede dudar, basándose en las referencias de los diarios y la correspondencia de Chaikovski, de que Turguéniev gozaba de la alta estima del compositor, que lo consideraba como uno de los más importantes autores rusos. Por ejemplo, en una carta nos enteramos de que prefirió terminar de leer *Humo*, la novela de Turguéniev, antes que asistir, a pesar de todos sus sentimientos monárquicos, a la ceremonia de celebración de la visita del futuro Alejandro III, entonces todavía príncipe heredero, y su recién casada esposa[25].

También cabe destacar que el misterioso y legendario cuento de Turguéniev *La canción del amor triunfante*, que «le causó una fuerte impresión»[26], ofrece un raro ejemplo de una pieza de la literatura contemporánea a la que Chaikovski consideró poner música en forma de obra vocal, tal vez incluso de ópera, un proyecto que, sin embargo, no llegaría a materializarse. Sin embargo, no idolatraba el arte de Turguéniev en la misma medida que el de Tolstói, por lo que nunca sufrió una decepción. A ello debió de contribuir el hecho de que nunca se conocieran, a pesar de haber dispuesto de oportunidades para ello, como, por ejemplo, una ocasión en la que se sabe que ambos viajaron en el mismo tren[27] (aunque existen claros indicios de que intercambiaron cartas que, sin embargo, no se han conservado). Esto se explica, por supuesto, por lo que el compositor llamaba su «misantropía», sobre la que se explaya en la carta a la señora von Meck del 19 de febrero/3 de marzo de 1879, respondiendo a la sugerencia de la dama de que podría visitar a Turguéniev y a Pauline Viardot en París: «Toda mi vida me han atormentado las relaciones sociales obligatorias con la gente. Por naturaleza soy una persona poco sociable. Cada nuevo contacto, cada nuevo encuentro con alguien a quien no conozco ha sido siempre una fuente de la más atroz angustia moral para mí <…>. Ni una sola vez en mi vida he dado un paso para conocer a tal o cual personalidad interesante. Y cada vez que se ha producido un encuentro de este tipo, porque no se podía evitar, siempre me he sentido desilusionado, triste y fatigado», y prosigue recordando sus encuentros con Tolstói para sugerir que los sentimientos contradictorios que experimentó podrían haber sido también responsables de su reticencia y su temor a

experimentar lo mismo con Turguéniev. Chaikovski concluye: «Turguéniev ha expresado varias veces su simpatía por mi música, Viardot ha interpretado mis canciones. Al parecer, debería haberlos visitado, ¿no es así?, lo cual, de hecho, habría sido probablemente incluso beneficioso para mí. Pero ahora me he reconciliado con la idea de que mis éxitos se ven obstaculizados por mi insociabilidad y me he calmado por completo»[28].

La cuestión acerca de si Chaikovski llegó a conocer personalmente a Fiódor Dostoievski sigue siendo objeto de debate. Según las memorias de Hermann Laroche, ambos asistieron a una velada en el apartamento del compositor Alexander Serov en algún momento del otoño de 1864, en la cual el escritor «habló mucho de música, aunque de forma bastante absurda, como un verdadero hombre de letras que no ha recibido ninguna educación musical y que, en todo caso, carece de oído musical»[29]. De haberse producido realmente tal encuentro, lo cierto es que no dejó ningún rastro en el corpus existente de los escritos de ambos, ni fue corroborado por ninguna otra fuente. Más llamativo aún es que el nombre de Chaikovski no aparece ni una sola vez en los textos de Dostoievski, pese a que el escritor, gran aficionado a la música, debió de escuchar sin duda sus composiciones. Si el escritor parece haber más o menos ignorado al compositor, este por su parte no lo hizo, a pesar de la postura decididamente negativa sobre este «desagradable» autor adoptada por la señora von Meck, quien le escribió: «¿Por qué, amigo mío, estáis leyendo a Dostoievski? ¡Vuestros nervios no serán capaces de soportarlo! Después de su *Crimen y castigo* juré que no volvería a leer una obra suya y ciertamente he cumplido mi palabra. Es un psicólogo extraordinario y elige para sus obras los estados de ánimo y emocionales más dolorosos para hacer gala de su asombroso talento para el análisis psicológico. No está hecho para gente como nosotros»[30]. Sin embargo, Chaikovski perseveró, a pesar del resentimiento interior y de la creencia de que el tremendo éxito de Dostoievski se debía a «la morbidez sobre la que fundaba su arte»[31].

«Estoy leyendo *Los Karamazov* y ansío terminarlo pronto», le confiesa a Modest el 23 de agosto/4 de septiembre de 1881. «Dostoievski es un escritor genial, aunque muy desagradable. Cuanto más lo leo, más me pesa»[32]. Sin embargo, reconocía su genialidad e incluso sacaba provecho de ella cuando la narración exploraba los temas emocionalmente más cercanos a su corazón. De sus reflexiones al respecto, la más conmovedora es tal vez la siguiente: «Llevo dos días fuertemente impresionado por la novela de Dostoievski *Los hermanos Karamazov*. <…> En ella, como siempre ocurre con Dostoievski, destacan varios personajes extraños, dementes y morbosamente nerviosos que recuerdan más a seres del reino del delirio febril y de la pesadilla que a personas reales. Como es habitual en este escritor, hay en esta historia algo doloroso, deprimente y desolador; pero, como siempre, también aparecen ocasionales episodios cuasi geniales, insondables revelaciones de análisis artístico. En concreto, hay una escena que me impactó y me sacudió tan poderosamente que rompí a llorar y tuve un ataque de histeria: se trata de aquella en la que el anciano monje Zosima recibe a varios enfermos que han acudido a él con la esperanza de ser curados. Entre ellos hay una mujer que ha recorrido más de 400 kilómetros para buscar su consuelo. Todos sus hijos habían muerto, uno detrás de otro. Después de enterrar

al más pequeño, había perdido las fuerzas para luchar contra su dolor, así que dejó su casa y a su marido, y comenzó a vagar por el campo. <…> ¡Sí, amigo mío! ¡Es mejor tener que morir día a día uno mismo durante mil años que perder a los que uno ama y buscar consuelo en la hipotética idea de que nos volveremos a encontrar en el otro mundo!»[33]. Chaikovski no parece percatarse de que la expresión «insondables revelaciones de análisis artístico» constituye un oxímoron. En cualquier caso, ni siquiera tales muestras del genio de Dostoievski lograron redimir a los ojos del compositor la obsesión del escritor por «el reino del delirio febril y de la pesadilla», y nunca lo tuvo entre aquellos a quienes admiraba personalmente. Sobre las posibles causas de este rechazo fundamental volveremos en breve.

El vínculo de Chaikovski con Antón Chéjov se sitúa en el polo opuesto al de Dostoievski y fue a todas luces la relación más satisfactoria que el compositor llegó a mantener con una figura literaria destacada. Ambos llegaron a conocerse relativamente bien; se habían encontrado por primera vez en San Petersburgo en el apartamento de Modest el 14 de diciembre de 1888 y volvieron a verse en Moscú en octubre de 1889. Se ha dicho que incluso pensaron en colaborar en una ópera a partir de *Bela*, primera parte de la novela *Un héroe de nuestro tiempo* de Lermontov. También intercambiaron correspondencia, de la que se conservan seis cartas, tres escritas por cada uno. Al parecer, se trata de un caso de admiración mutua. En todo el corpus epistolar de Chaikovski no hay una sola crítica dirigida a Chéjov: a diferencia de sus francos arrebatos contra Tolstói y Dostoievski citados anteriormente, las referencias a él son siempre elogiosas. Tampoco parece que el compositor se resistiera a conocerlo personalmente, como hizo con Turguéniev, ni que sintiera ningún descontento después de haberlo hecho. Tal vez, aparte del conocido encanto personal de Chéjov, se debió a la edad mucho más joven de este (veinte años de diferencia) y al hecho de que aún no había alcanzado la cima de la fama como los otros tres autores. A Chaikovski le gustó la prosa de Chéjov desde el primer momento en que leyó uno de sus cuentos en la primavera de 1887, hasta el punto de que envió una carta de agradecimiento al periódico donde había aparecido. El 9/21 de enero de 1889 escribió a Yulia Shpazhinskaya: «¿Has leído a Chéjov? Este joven, en mi opinión, está llamado a convertirse en una voz importante en la literatura»; y de nuevo a esa misma corresponsal el 2/14 de junio: «¿Conoces al nuevo gran talento literario ruso, Chéjov? Si no es así, te enviaré con mucho gusto sus relatos. En mi opinión, estamos ante un futuro pilar de nuestra literatura». Su obra debió de atraer al compositor por las mismas razones que la de Tolstói: retrataba a la gente corriente «tal como es», con todos sus defectos y problemas emocionales, pero con compasión y «humanidad», sin condenar ni juzgar.

Hasta el final de su vida, Chaikovski siguió considerando la prosa de Chéjov «deliciosa»[34]. El escritor le correspondió, dedicándole su colección de cuentos *Gente sombría*. El 16 de marzo de 1890 escribió a Modest: «En una o dos semanas se publicará mi libro dedicado a Piotr Ilich. Estoy dispuesto a permanecer día y noche como guardia de honor delante de la casa donde vive Piotr Ilich, tal es mi respeto por él. Si hablamos de rangos, en el arte ruso ocupa actualmente el segundo lugar después de Lev Tolstói, que hace tiempo que está en el peldaño más alto de la escalera. El tercer puesto se lo daría a [el pintor Ilia] Repin y para

mí pediría amablemente el 98. <…> Esta dedicatoria, pensé, podría servir como expresión mínima y parcial de ese enorme ensayo crítico que yo, garabatero que soy, he ido gestando [en mi cabeza] sobre su magnífico talento y que, por mi falta de competencia musical, no puedo realmente poner por escrito»[35]. Al tener conocimiento de la dedicatoria y del comentario, el compositor se sintió profundamente conmovido[36]. Chéjov nunca dejaría de disfrutar de la música de Chaikovski. Su amigo el cantante Ignati Potapenko, a quien a menudo pedía en privado que interpretara para él, recuerda: «Antón Pávlovich solía pedirme aquellas cosas que le gustaban especialmente. Chaikovski le gustaba mucho y sus romanzas formaban parte habitual de nuestro repertorio»[37].

En sus juicios sobre las cuestiones culturales (en contraste con las políticas), Chaikovski nunca hizo distinción entre Rusia y Europa. Le atraía todo aquello que él consideraba grande, tanto si ya había sido reconocido como una obra maestra como si –en su opinión– debía serlo. Esto incluía a los grandes clásicos europeos, algunos de los cuales se convirtieron para él en fuente de inspiración: Dante (al que cita en sus cartas y que le impulsó a componer su propia *Francesca da Rimini*), Shakespeare (objeto de incesante admiración[38], que le inspiró las oberturas y fantasías musicales *Romeo y Julieta*, *La tempestad* y *Hamlet*[39]), Schiller (la temprana cantata *Oda a la alegría* y la posterior ópera *La doncella de Orleans*) o Byron (el autor de *Manfred*, cuyo tema también tomó para una composición musical), hasta llegar a su contemporánea George Eliot, a la que el compositor descubrió poco antes de su muerte y sobre cuya obra planeaba escribir una ópera[40]. Pese a que no se basó de forma sustancial en Goethe (salvo algunas canciones), no dejó de admirar la «inmensidad» de su talento: el compositor calificó la lectura de *Wilhelm Meister* de «revelación»[41] (aunque –curiosamente– al parecer no dejó ni expresó un interés particular por *Fausto*).

El compositor nunca entabló relación personal con ningún escritor europeo importante, como sí lo hizo con algunos compatriotas, como Ostrovski, Tolstói y Chéjov. Habida cuenta de su consabida ansiedad en lo relativo a encuentros y celebridades, se trata de algo previsible. Sus intereses y simpatías literarias desafiaron con éxito sus prejuicios políticos, de los que era muy consciente: «Dickens y Thackeray son, en conjunto, los únicos individuos a los que perdono por ser ingleses», escribió a Anatoli el 7/19 de enero de 1879, tras calificar *La pequeña Dorrit* como «la obra de un genio absoluto»[42]. Dickens, uno de sus grandes amores literarios, le acompañó durante toda su vida, además de convertirse en un estímulo importante en su decisión de aprender inglés; sus novelas, muchas de las cuales leyó en su idioma original, adquirieron para él por este motivo «un encanto adicional», en especial *David Copperfield*[43]. Sus reacciones son inmediatas y espontáneas: se ríe «vivamente» de las desventuras del Sr. Pickwick y la idea, escribe, de que nadie pudiera oír su risa no hacía más que aumentar su regocijo[44]; llora por Lady Dedlock de *Casa desolada* –debido «al sentimiento de humildad y de gratitud ante un escritor tan grande como Dickens»– y concluye diciendo que «no habría cumplido, según le parecía, con su deber si no expresaba su gratitud por escrito»[45]. Chaikovski también admiró la «maravillosa» novela de W. M. Thackeray *La historia de Pendennis*[46], incluyendo a su autor entre los grandes novelistas «que rezuman verdad»[47], aunque no hay pruebas de que leyera la obra más famosa de este último, *La feria*

de las vanidades.

Como era de esperar, dado su dominio de esa lengua, era la literatura francesa la que, junto con la rusa, mejor conocía y más solía leer. De los primeros clásicos franceses, apreciaba el *Polyeucte* de Corneille, una tragedia sobre un mártir cristiano[48], lo que no le impedía, cuando leía a Voltaire, subrayar los pasajes que describen satíricamente el comportamiento libertino del clero[49]. Pero fueron las *Confesiones* de Rousseau y su «extraordinaria personalidad» las que suscitaron la respuesta más apasionada del compositor: «No puedo dejar de admirar, en primer lugar, la sorprendente fuerza y belleza de su estilo, y, en segundo lugar, la profundidad y veracidad en su análisis del alma humana. Además, experimento un inefable placer cuando veo en sus confesiones los rasgos de mi propia naturaleza, que nunca he encontrado retratados en una obra literaria con tan inconcebible sutileza»[50]; un importante reconocimiento, dada la notable y emocional complejidad del autorretrato del escritor francés.

Por los recuerdos de Hermann Laroche sabemos que al compositor le gustaba la prosa de Mérimeé y *La cartuja de Parma* de Stendhal[51]; en cuanto a Balzac, aunque en su biblioteca figuran obras suyas, su opinión sobre él sigue siendo desconocida. Según Laroche, alimentó un «amor extático» por Alfred de Musset, que, en opinión del crítico, influyó incluso en su música[52]. En efecto, Chaikovski compara sus obras nada menos que con las de Shakespeare en cuanto a la «verdad universal y eterna que transmiten, independiente de la época y del lugar»[53], y lamenta no haber podido musicalizarlas, ya que «en su conjunto son intrínsecamente galas, intraducibles y condenadas a perder todo su encanto al ser vertidas a una lengua extranjera»[54]. Se sintió menos entusiasmado con George Sand tras leer sus memorias («una inteligente charlatana»), aunque apreciaba la sinceridad y la habilidad para el retrato literario de la escritora francesa[55].

Puede sorprender que rechazara violentamente al mayor –¡y más compasivo!– de los románticos franceses, Victor Hugo, a causa de su exceso de retórica y su gusto por lo grotesco. Por ejemplo: «Empecé a leer *Los trabajadores del mar* y, cuanto más leía, más irritado me sentía ante sus muecas y bufonadas. Finalmente, después de toda una serie de frases cortas y sin sentido, consistentes en exclamaciones, antítesis y asteriscos, perdí los estribos, escupí sobre el libro, lo rompí en pedazos, le di un pisotón y terminé tirándolo por la ventana. Desde ese momento no soporto la mención de Victor Hugo»[56]. Aunque esta reacción parece excesivamente dura, está claro que sus objeciones son de carácter estético y se refieren, a diferencia de las dirigidas a Dostoievski o a los «naturalistas» franceses, no tanto a los temas de los escritos de Hugo cuanto a su manera, es decir, a la cuestión del estilo[57].

A Modest le escribió con entusiasmo sobre Flaubert, basándose, al parecer, en la correspondencia del escritor (que había leído a fondo, escribiendo muchas notas en los márgenes): «Creo que no existe una personalidad más entrañable [*simpatichnyi*] en el mundo de la literatura. Un héroe y un mártir de su arte. ¡Y tan sabio! He encontrado en su libro algunas respuestas sorprendentes a mis preguntas sobre Dios y la religión»[58]. Resulta revelador que también encontrase un gran placer en la lectura de Maupassant, con el que decía sentirse «absolutamente encantado»[59].

En todo caso, fue Zola quien recibió, dentro de la opinión general de

Chaikovski sobre la literatura francesa, y a pesar de reconocer sus dotes literarias, el reproche más agudo, no muy diferente (aunque más acerbo) que el recibido por Dostoievski en el campo ruso. Refiriéndose al francés, el compositor hace uso de un lenguaje en extremo peyorativo: «Odio decididamente a este animal [*skot*], a pesar de su talento»[60] (en relación con su novela *La tierra*) o «¡Bastardo Zola!»[61] (a propósito de su novela *Germinal*); otra novela, *La alegría de vivir,* era «abominable en su tendenciosidad y su insinceridad [*lomanie*]», aunque admite que a veces «se estremecía por la *veracidad* de ciertos detalles», que reconocía bien a partir de sus propias experiencias, pero sobre los que «hasta ahora nadie había escrito»[62]. En cuanto al autor de estos libros, al compositor le pareció que poseía una «fisonomía extraordinariamente repugnante, impúdica y engreída», en resumen, una persona a la que sólo cabía detestar[63].

Este tipo de reacción ante Zola, así como su negativa consideración de Dostoievski, requeriría una mayor elucidación, que tiene que ver, en primer lugar, con los destinos del humanismo tal como se entiende en Europa y Rusia –es decir, la fe y el amor por el género humano, la creencia en su perfectibilidad y en su progreso sin fin– más que al estudio de las humanidades o de los clásicos griegos y latinos. En su forma secular, el humanismo alcanzó su apogeo durante la Ilustración y el primer movimiento romántico, pero, con la llegada del Realismo a la literatura, especialmente a la francesa, esta visión optimista del género humano se fue erosionando gradualmente, debido a la descripción nada sentimental realizada por autores como Balzac tanto de la sociedad como de la psique humana.

Con sus grandes dotes de observación e introspección, Chaikovski era demasiado inteligente y honesto para no darse cuenta –como hemos visto– de que las esperanzas de un futuro feliz para la humanidad, por decirlo de alguna manera, eran exageradas hasta caer en la utopía, pero seguía siendo un humanista de corazón en lo que respecta a su compromiso con lo que podría llamarse «el elemento humano», que experimentaba emocionalmente, en términos de compasión, empatía y –en última instancia– amor, tanto por la especie humana (con independencia de su consabida «misantropía») como por los seres humanos individuales. Muy consciente de sus propias debilidades y defectos morales, lo que apreciaba en sus escritores favoritos –Tolstói, Chéjov, Dickens, George Eliot, Maupassant– era precisamente el retrato compasivo que ofrecían de personajes que arrostraban problemas parecidos a los suyos, con los que podía identificarse, y a los que sus creadores eximían de un juicio global, por merecido que fuese. Ya vimos que le irritaba el moralismo incluso en su idolatrado Tolstói, mientras que tanto Zola como Dostoievski eran moralistas *par excellence*, el primero en términos sociales y el segundo en términos religiosos. Además, al concentrarse estos dos últimos autores en los aspectos de la naturaleza y la existencia humanas merecedores de juicio y condena –ya sean las escandalosas úlceras sociales, ya el hundimiento de un alma individual–, traspasaban con ello los límites tradicionales del humanismo, con resultados que podrían ser considerados aterradores por una persona de la sensibilidad del compositor. De ahí que acusase a Dostoievski de «morbosidad» o «delirio», y a Zola de un «cinismo» que le hacía «rebuscar en toda clase de inmundicias humanas, tanto físicas como morales»[64].

El compositor decía que amaba «únicamente a los autores que rezuman verdad, como Pushkin, Tolstói, Shakespeare, Gógol, Dickens, Thackeray», y que sólo valoraba a estos escritores y a otros parecidos[65]. Los males omnipresentes de la vida moderna, tal como los representó Zola de forma «naturalista», o el mal psíquico y metafísico en la escala presentada por Dostoievski resultaban ajenos a la experiencia personal de Chaikovski. En consecuencia, los rechazó considerándolos falsos, protegiendo de ese modo su propia integridad emocional. Ratificaba con ello la sentencia de Pushkin: «Es mejor un engaño que nos enaltece que un montón de miserables verdades». Fueron necesarios los horrores del siglo XX para que la humanidad se desengañara de semejante ilusión.

1*PSSL,* 11, pp. 27-28.

2*PSSL,* 8, p. 455.

3*PSSL,* 7, p. 386.

4*PSSL,* 10, p. 297.

5*Ibid.* Cf. antes, el 19 de noviembre de 1879: «Soy de la opinión de que el soberano haría bien en convocar a los delegados elegidos de toda Rusia y discutir junto con los representantes de su pueblo las medidas para prevenir las horribles manifestaciones de este insensato revolucionarismo. A menos que todos nosotros, es decir, los ciudadanos rusos, seamos llamados a participar en el gobierno, no hay esperanza de un futuro mejor» (*PSSL,* 8, p. 429).

6L. Barenboim, *Nikolai Grigorevich Rubinshtein,* cit., p. 90.

7*PSSL,* 13, p. 45.

8*DC,* pp. 265, 275.

9*PSSL,* 7, p. 173; cf. «<…> nuestro pobre emperador está sinceramente preocupado por el bienestar del país, pero se topa con tantos miedos y decepciones morales» (*PSSL,* 7, p. 223).

10Al principio lo define como «un hombre bueno y empático, no demasiado inteligente y pobremente educado, en una palabra, incapaz de asumir el inestable mecanismo del Estado» (*PSSL,* 10, p. 297), pero, con el tiempo, Chaikovski se formó una opinión diferente: «¿Tenemos un hombre en el que podemos depositar nuestras esperanzas? Mi respuesta es: sí, y este hombre es el emperador. Su personalidad me fascina <...>. Me complace la prudencia con la que introduce lo nuevo y elimina el viejo orden. Me agrada también que no busque la popularidad, así como su vida intachable, el hecho de que sea un hombre honorable y bueno» (*PSSL,* 13, p. 45). Sin embargo, es necesario recordar que, cinco años después, en opinión del compositor, la situación en Rusia seguía deteriorándose: «Los más próximos al soberano intentan arrastrarlo a una política reaccionaria, lo cual es muy triste. El espíritu de la reacción ha llegado a un punto en el que se persiguen las obras del conde L. Tolstói como si fueran proclamas revolucionarias. Los jóvenes se están rebelando y el ambiente en Rusia es verdaderamente muy desalentador» (a von Meck, 7/19 de abril de 1890; *PSSL,* 15B, p. 128).

11*PSSL,* 7, p. 104.

12*PSSL,* 8, p. 46.

13*Ibid.*

14*PSSL,* 7, pp. 49, 79, 86.

15*PSSL,* 2, p. 92.

16Para obtener información detallada sobre la relación entre Chaikovski y Tolstói, véase Tasí como la bibliografía en el mismo sitio web o en *TH,* 2, pp. 545-546.

17*PSSL,* 8, p. 122.

18*DC,* pp. 209-210.

19*PSSL,* 13, p. 413.

20*PSSL,* 14, p. 75.

21*PSSL,* 15B, pp. 204-205.

22Vladimir Lazursky, citado en Z. G. Paliukh y A. V. Prokhorov (eds.), *Lev Tolstói i muzyka,* Moscú, 1977, p. 150.

23L. Tolstói, *Polnoe sobranie sochinenii,* Moscú, 1928-1958, 84, pp. 200-201.

24Es significativo que Turguéniev, al enterarse de que la nueva ópera de Chaikovski, *Eugenio Oneguin,* se iba a representar en el Conservatorio de Moscú, se apresurase a venir desde París para asistir a los ensayos.

25*PSSL,* 5, p. 117.

26*DC,* p. 125.

27Sin embargo, ambos debieron verse ocasionalmente en círculos sociales; véase, por ejemplo, la carta de Turguéniev a Yakov Polonski del 2/14 de marzo de 1872: «Vi a Chaikovski en Moscú: también he escuchado su música y he mantenido correspondencia con él. Me parece una persona muy simpática, y su talento es indiscutible» – Turguéniev, (*PSS,* 9, p. 237). También tenían varios amigos comunes.

28*PSSL,* 8, pp. 121-123.

29*VC* (1980), p. 59.

30*PM,* 2, pp. 61-62.

31*PSSL,* 13, p. 497.

32*PSSL,* 10, p. 202. Cf. antes a él sobre la misma novela: «He leído las siguientes entregas de *Los Karamazov* en el último número del *Mensajero ruso.* Me empieza a resultar insoportable. Todos los personajes sin excepción están locos. Siempre es lo mismo: sólo se puede aguantar a Dostoievski durante la primera parte de sus novelas. Lo que viene después es un puro caos» (20 de mayo de 1879; *PSSL,* 8, p. 226)

33*PSSL,* 8, p. 116. Cf. en una carta a Anatoli del 15/27 de febrero de 1879 sobre el mismo episodio: «Hacía mucho tiempo que no lloraba así con un libro» (*PSSL,* 8, p. 113).

34*PSSL,* 15A, pp. 27, 124; cf. carta a Modest del 1/13 de enero de 1891 (*PSSL,* 16A, p. 14).

35E. Balabanovich, *Chekhov i Chaikovskii,* Moscú, 1970, p. 119.

36Carta a Modest del 23 de marzo/4 de abril de 1890: «No te puedes imaginar lo contento que estoy con las palabras de Chéjov sobre mí» (*PSSL,* 15B, p. 108).

37Balabanovich, *Chekhov i Chaikovskii,* cit., p. 131.

38Véase, p. e., sobre *Romeo y Julieta:* «La profundidad de esta tragedia es inagotable» (*PSSL,* 7, p. 336).

39También se sabe que Chaikovski, animado por Vladimir Stasov, planeó escribir una ópera basada en *Otelo* de Shakespeare.

40Modest recuerda que, durante sus últimos años, George Eliot se convirtió en la «escritora favorita» del compositor, y prosigue, haciéndose eco obviamente del entusiasmo de su hermano: «Conoció su obra en uno de sus viajes al extranjero y muy pronto cayó en sus manos *El molino del Floss,* la asombrosa obra maestra de esta mujer. Desde entonces, en opinión de Piotr Ilich, sólo Tolstói podía competir con ella. *Adam Bede, Silas Marner* y *Middlemarch* le llevaron al éxtasis, y no sólo las leía, sino que las releía» (*ZC,* 3, p. 633).

41«Os sorprenderá saber que por primera vez en mi vida estoy leyendo *Wilhelm Meister.* Ha sido una revelación total; siempre pensé que era terriblemente aburrido, pero, Dios mío, qué delicioso es y qué agradecido estoy al azar que ha hecho posible que lo conozca» (*PSSL,* 12, p. 434); cf. carta a von Meck, 5/17 de diciembre de 1877 (*PSSL,* 6, p. 288).

42*PSSL,* 8, p. 31; y prosigue, en uno de sus furibundos arrebatos contra los ingleses:

«Shakespeare debería añadirse a esta lista, pero vivió en una época en la que esa nación de mierda aún no era tan asquerosa», lo que suena, por supuesto, involuntariamente cómico (*ibid.*).

43Cf.: «Ahora soy capaz de leer a Dickens sin dificultades y sin tener que consultar cada minuto el diccionario <...>. Estoy leyendo *Copperfield* con el mayor placer» (a von Meck [*PSSL,* 12, p. 437]); cf. antes ella, el 1 de noviembre de 1883: «Ardo en deseos de aprender [inglés] lo antes posible para poder leer con fluidez a Dickens y dedico varias horas a ello» (*PSSL,* 12, p. 271).

44En carta a sus hermanos, los días 30-31 de enero de 1866, compara a Dickens con Gogol en cuanto a la espontaneidad cómica y la autenticidad, así como en la «capacidad para retratar el carácter con uno o dos rasgos», pero añade que carece de la «profundidad» de Gogol, refiriéndose tal vez a la dimensión metafísica o espiritual (*PSSL,* 5, p. 98).

45*PSSL,* 11, pp. 125-126.

46En dos cartas (a Anatoli, 5/17-7/19 de diciembre de 1877, y a von Meck, 6/18 de diciembre de 1877) compara el personaje de Arthur Pendennis con su amigo Nikolai Kondratiev.

47*PSSL,* 6, pp. 287, 291.

48«¡Cuánta fuerza y cuánta belleza, y, aún más, cuánta verdad artística tiene esta tragedia, que en apariencia parece tan falsa y poco creíble!» (carta a Modest del 16 de marzo de 1880; *PSSL,* 9, p. 70).

49V. A. Somov, «Frantsuzskaia kniga v lichnoi biblioteke Chaikovskogo», *CA,* 2, p. 292.

50*PSSL,* 8, pp. 142-143. En otro lugar califica a Jean-Jacques como una persona con ciertas debilidades «sorprendentemente idénticas» a las suyas (*ibid.,* p. 148); cf. también sobre el mismo «libro irrepetible»: «Contiene pasajes que me dejan verdaderamente estupefacto: dice cosas que me parecen del todo evidentes, aunque nunca las hablé con nadie, ya que no era capaz de expresarlas, ¡y de repente encuentro su plena formulación en Rousseau!» (*ibid.,* p. 145).

51Somov, «Frantsuzskaia kniga v lichnoi biblioteke Chaikovskogo», cit., p. 293.

52*Ibid.*

53*PSSL,* 7, p. 370

54*Ibid.,* p. 368; cf. *ibid:* «¿Por qué los músicos franceses no han recurrido todavía a esta valiosa fuente?».

55*Ibid.,* p. 368.

56*PSSL,* 9, p. 201

57Cf. la carta a Bogomir Korsov del 14 de noviembre de 1891, en la que admite el «enorme talento» e incluso el «genio» de Hugo, pero que le resulta «antipático», ya que: «Me repelen sus exageradas imágenes, sus metáforas, sus yuxtaposiciones, sus frases altisonantes, su incesante búsqueda de efectos», que dan lugar, en opinión del compositor, a lo que califica de «falsedad». Esto no le impidió disfrutar de la «deliciosa» *La legende du Beau Pecopin et la Belle Bauldour* del mismo autor e incluso desear escribir «en un futuro» un ballet (pero no una ópera) basado en ella (*PSSL,* 16A, pp. 269-270).

58*PSSL,* 16B, p. 137. Es probable que en la última frase se refiera al poema dramático en prosa de Flaubert *La tentación de san Antonio* (Chaikovski poseía un ejemplar). Sobre la cuestión de los sentimientos religiosos de Chaikovski, véase más abajo.

59Vladimir Volkoff señaló en relación con Chaikovski: «Maupassant es un escritor muy delicado, pero también muy cruel, con un interés inquebrantable por los sufrimientos del hombre: en ocasiones, este interés raya en el sadismo, pero la mayoría de las veces en la empatía: su realismo no es nunca un fin en sí mismo, sino un medio de aproximación a los demás seres humanos y también de alcanzar una síntesis poética muy personal, muy íntima». Vladimir Volkoff, *Tchaikovsky,* Boston, 1975, pp. 269-270.

60*DC,* p. 206.

61*PSSL,* 13, p. 164.

62*PSSL,* 12, p. 323.

63*PSSL,* 8, p. 133. Laroche recuerda que, en un momento dado, «tras haber encontrado un pasaje que le había causado indignación», Chaikovski «hizo pedazos» la novela de Zola *La taberna* (*VC* [1980]), p. 42); hemos visto que había hecho lo mismo (aunque presumiblemente por razones diferentes) con *Los trabajadores del mar* de Hugo. Para una ingeniosa parodia de Zola redactada por el compositor, *PSSL,* 9, p. 201.

64*PSSL,* 8, p. 131.

65*PSSL,* 16A, p. 270. En ese mismo contexto, también se opone a lo que considera falsedad en Hugo, pero por motivos diferentes, no morales o psicológicos, sino estéticos y estilísticos.

17. Soledad y libertad

La situación material de Chaikovski se estabilizó gracias a la generosidad de la señora von Meck, pero los acuerdos económicos con su esposa se fueron complicando cada vez más, añadiendo preocupaciones prácticas al trauma emocional. En enero de 1878, el compositor concedió a Antonina una asignación mensual. La cantidad, fijada en un principio en cien rublos, varió repetidamente en función del comportamiento de ella. Con el paso del tiempo, realizó también varios intentos de llegar a algún otro tipo de acuerdo, con la esperanza específica de que ella aceptase el pago definitivo de una única cantidad a cambio de renunciar por escrito a todas las demás reclamaciones. Él mismo intentó quedar completamente al margen de cualquier negociación de este tipo. La comunicación con su esposa la llevaba a cabo a través de su hermano Anatoli o de su editor, Piotr Jurgenson, a quienes rogaba una y otra vez que lo molestaran lo menos posible con estos asuntos. Las pocas misivas que se veía obligado a escribirle personalmente, procuraba redactarlas en un estilo serio y autoritario. Por ejemplo: «Te preguntarás qué debes hacer para no causarme disgustos. Permíteme que te responda de forma muy clara: vive de tal modo que nunca tenga que verte ni encontrarme contigo, en la medida de lo posible, por supuesto, ya que no tengo derecho a exigirte que no residas en la misma ciudad que yo. Si quieres vivir en Moscú, hazlo, pero no me escribas, no vengas a verme y procura mantenerte alejada de mí»[1].

Sin embargo, Antonina no le dejó en paz. Al contrario, comenzó a escribir cartas al padre de Chaikovski, asestando con ello a su marido un golpe especialmente cruento. En una misiva del 3/15 de febrero, el compositor confió este nuevo problema a la señora von Meck: «He hecho todo lo posible para acabar de una vez por todas con cierta persona que desde el pasado mes de julio lleva mi nombre. Es imposible convencerla de que debe dejarme en paz. Mi hermano me informa de que ha empezado a escribir cartas a mi padre, quien ya de por sí está sufriendo lo indecible por la muerte de nuestra hermana [Zinaida]. Vuelve a interpretar el papel de víctima, después de que en un momento dado comenzara a plantear con la mayor energía diversas exigencias materiales y se quitara la burda máscara de forma flagrante. <…> Mi hermano tiene que interceptar estas cartas y devolvérselas. Como consecuencia, ella escribe cartas insultantes a mi hermano, etc., etc.»[2]. Ese mismo día, Chaikovski escribió por extenso a Anatoli sobre el mismo tema, diciendo entre otras cosas: «No se puede tratar con condescendencia a este infernal engendro; los sentimientos nobles se desperdician con ella <…>. ¿Quiere el divorcio? Tanto mejor»[3]. Esta es la primera vez que Chaikovski menciona seriamente tal posibilidad.

Y así comenzó un culebrón tan complicado como oneroso que se prolongaría durante muchos años y que finalmente no se resolvería a satisfacción de nadie. El divorcio en la Rusia zarista no era un asunto sencillo. La ley preveía muy pocos motivos para disolver un matrimonio consagrado por la Iglesia: la condena de uno de los cónyuges a «la privación de todos los derechos y estatus», la incapacidad del marido para consumar el matrimonio (si estaba originada antes de contraerlo formalmente), la «ausencia en lugar desconocido» (durante no

menos de cinco años) de uno de los cónyuges y algunos otros «motivos justificados». Entre estos últimos estaba el «adulterio probado», que constituía la mayoría de las causas alegadas de divorcio. Pero varios obstáculos burocráticos complicaban aún más el proceso. La infidelidad del cónyuge tenía que ser confirmada por testigos (que, en el caso de una acusación ficticia, actuaban bajo soborno), mientras que la parte «culpable» era comúnmente privada del derecho a casarse de nuevo durante varios años. Además, el proceso se prolongaba durante un año y medio o más. Todos estos factores contribuían a que el divorcio fuera un hecho infrecuente. La actitud de ambos cónyuges ante esta perspectiva fue al principio ambivalente. Aunque Chaikovski anhelaba con ardor liberarse para siempre del «reptil», temía las complicaciones que podrían surgir en el curso del proceso. La razón le decía que su estatus social y su fama dentro de Rusia ayudarían casi con seguridad a conjurar cualquier escándalo. Pero el conflicto con su esposa, como hemos visto, le sometió a una gran tensión emocional, hasta llevarlo al borde de la psicosis, y se mostró incapaz de adoptar la única actitud que se antojaría correcta y de atenerse firmemente a ella.

Antonina, por su parte, no tenía ninguna intención de dejarle en paz, provocando en el compositor breves y ocasionales ataques de pánico y furia. En uno de ellos, Chaikovski escribió lo siguiente a la señora von Meck, en la ya citada carta del 3/15 de febrero: «¿Cómo puedo liberarme de esta insoportable úlcera que, en el calor de una locura absolutamente incomprensible, me he infligido a mí mismo por propia voluntad, sin pedir consejo a nadie, sin saber por qué? <…> Sólo ahora he comprendido que, a pesar de no ser malo por naturaleza, uno puede volverse malo. Mi odio, mi –por cierto, justificado– desprecio por este ser humano son a veces ilimitados. Ahora sé que es posible sentir en uno mismo el deseo de la muerte del prójimo, y sentirlo con furia, con pasión. Se trata de algo repugnante y estúpido, pero, al escribirlo, simplemente llamo a las cosas por su nombre. <…> Cada vez que recibo una noticia del terrible espectro que sin duda me perseguirá hasta la tumba, me hundo en un estado de malicia y rabia indecibles. Luego pasan los días y poco a poco me olvido, me calmo… hasta que un nuevo golpe me despierta de la manera más desagradable»[4].

Sin embargo, no está claro que Antonina se diese cuenta de que su relación había llegado a un punto muerto. En todo caso, se negó a acusar a Chaikovski de adulterio, a pesar de que tal paso la exculparía legalmente, liberándola de la incómoda posición social de esposa sin marido, preservando su honor y dándole la oportunidad de volver a casarse. Por otra parte, continuar siendo la esposa de Chaikovski también le ofrecía ciertas ventajas. Podía plantear diversas exigencias a su marido, incluidas las económicas, presionarle, amenazarle con el escándalo y, en general, hacer valer sus derechos. En caso de divorcio, todas sus reclamaciones posteriores, tanto económicas como de cualquier otra naturaleza, quedarían jurídicamente invalidadas. No cabe duda de que, para una mujer joven, verse abandonada por su marido poco después de la boda de una forma tan cruel (dejando en manos de sus familiares las desagradables discusiones relativas a la separación y el divorcio) suponía una experiencia profundamente traumática, que podía conducirla a un estado de desequilibrio emocional e incluso mental. El hecho de que Anatoli, a pesar de todos sus esfuerzos como

abogado profesional, fuera incapaz de resolver el asunto de forma satisfactoria atestigua, aunque sea de forma indirecta, la complejidad de las circunstancias que lo produjeron, en particular la homosexualidad del compositor y la conducta cada vez más excéntrica de su esposa.

Cuando Chaikovski comenzó a contemplar la opción del divorcio a mediados de febrero, la señora von Meck le escribió ofreciéndole la suculenta suma de diez mil rublos para Antonina como pensión alimenticia, a condición de que ella aceptara divorciarse[5]. Él acogió esta oferta con entusiasmo: «Estoy seguro de que la suma que mencionáis sería del todo suficiente y que *esta persona* preferirá tal suma a la muy magra pensión que me he comprometido a pasarle. <…> Pero sólo puedo aceptar esta contribución en el caso de que ella haga una promesa formal de divorcio. De lo contrario, me parece más conveniente pagarle un subsidio mensual y, de esta manera, mantenerla a mi cargo. <…> No se puede andar con rodeos cuando se trata de ella. De modo que, o divorcio, o pensión»[6]. Al recibir la oferta de la señora von Meck, el compositor dio instrucciones a Anatoli para que iniciara las consultas y los preparativos del proceso de divorcio, tras asegurarle en una carta del 11/23 de marzo: «En cuanto al consentimiento de A[ntonina] I[vanovna], no tengo ninguna duda al respecto, pues habría que ser una completa idiota para no aceptar esta oferta con los brazos abiertos»[7]. Este optimismo, sin embargo, se reveló prematuro. Al parecer, Antonina se había enterado de las relaciones de Piotr con la señora von Meck, lo cual, como era de esperar, le generó más ansiedad.

Mientras tanto, tras regresar a Clarens el 25 de febrero/9 de marzo acompañado de Modest, Kolia y su criado Aliosha Sofronov, Chaikovski vio perturbada su tranquilidad doméstica por la relación amorosa de este último con la criada de su casera, una joven llamada Marie. Aunque él no era especialmente celoso por naturaleza, y menos teniendo en cuenta lo efímero de tal relación, se sintió irritado y permitió que ese estado de ánimo marcara su actitud hacia su criado, escribiendo sobre él en términos sorprendentemente duros a Anatoli el 14/26 de marzo: «De pronto han aparecido en él la insolencia, la presunción, incluso la grosería. Mis relaciones con él han cambiado por completo. Hemos tenido numerosos y muy desagradables enfrentamientos»; la relación, sin embargo, se arregló a partir de su llegada a Florencia, donde «de repente se ha recompuesto y desde entonces no tengo sobre él más que buenas palabras»; y aún más: «Ahora me he dado cuenta con toda claridad de que la culpa de todo la tuvo mi excesiva ternura. Le he mimado demasiado. A causa de mi monstruoso afecto, se creía más inteligente y mejor que nadie en el mundo. Esto fue un enorme error por mi parte. <…> De ahora en adelante no será más que un buen sirviente. Los antiguos y demasiado sazonados afectos no volverán jamás»[8]. Pero la decisión de no tratar a Aliosha más que como un sirviente fue precipitada y poco meditada, y los «afectos demasiado sazonados» volverían, de hecho, en más de una ocasión. Algunos meses más tarde, en efecto, Chaikovski sufriría un cambio de opinión, al encontrar, tal vez de forma no del todo inocente, una explicación inesperada para el «mal comportamiento» de su criado favorito durante el invierno anterior. El 16 de diciembre de 1878 escribió a Modest: «Te voy a contar una cosa. Ayer, mientras Aliosha estaba en la iglesia, necesité por casualidad un poco de papel y, buscando en su cómoda, me encontré con un manuscrito muy

interesante. Se trata de un diario que, según parece, escribió en San Remo el año pasado. Lo leí con sumo interés. Al parecer, su insensibilidad era fingida, mientras que en realidad sufría y se afligía terriblemente. Me conmovió muchísimo»[9]. Cabe señalar, por cierto, que el compositor –fiel a una tradición heredada de los tiempos de la servidumbre– no tuvo ningún escrúpulo en revisar, e incluso compartir, los papeles personales de su criado.

Otra fuente de ansiedad en Clarens fue Kotek, que se unió al grupo de Chaikovski más tarde. En una carta a Anatoli del 6/18 de marzo, Chaikovski comparó implícitamente la dependencia económica del joven violinista de él y de otros con su propia dependencia de la señora von Meck: «Kotek me hace reflexionar a menudo. Le tengo mucho cariño, pero ya no es el mismo de antes. En el fondo no estoy lo que se dice enfadado con él, pero me resulta desagradable que se esté acostumbrando a vivir del dinero de los demás. Aunque nunca me atreveré a decírselo abiertamente. <…> Por otra parte, me conmueve su amor por mí y valoro inmensamente su corazón bondadoso, su sencillez y su ingenuidad. En suma, en mi interior se debaten sentimientos contradictorios con respecto a él, a raíz de lo cual soy muy afectuoso, pero no tanto como antes. <…> En definitiva, hay momentos en los que estoy enfadado conmigo mismo y con él, y el resultado de todo ello son los berrinches. Después me siento avergonzado de mí mismo y me vuelvo exageradamente cariñoso. <…> En primer lugar, me gusta hacer música con él; en segundo lugar, es imprescindible para mi concierto de violín; en tercer lugar, le quiero mucho, mucho. Posee el más bondadoso y tierno de los corazones, y su carácter es sumamente reconfortante y placentero»[10].

Tan relajado y desenfadado se había vuelto el compositor en compañía de su hermano y sus amigos en Clarens, a principios de la primavera de 1878, que, un día en el que se encontraba de especial buen humor, decidió «revivir el pasado» como no lo había hecho desde su improvisado ballet con Saint-Saëns en 1875 y, como escribió a Anatoli, «interpretó un gran *pas de deux* con Modest que fue saludado con la ruidosa aprobación de los espectadores, es decir, Kotek y Kolia»[11].

Kotek había traído muchas partituras y Chaikovski solía hacer música con él por las tardes, tocando arreglos para piano a cuatro manos o acompañando al joven violinista al piano. Una de las primeras piezas que tocaron fue la *Sinfonía española* para violín y orquesta del compositor francés Édouard Lalo. A Chaikovski le gustó la obra y probablemente le sirvió de inspiración para su propia composición en este género, el *Concierto para violín en Re mayor*, op. 35. Este nuevo proyecto se menciona por primera vez en una carta a la señora von Meck del 5/17 de marzo, en la que también por primera vez comparte con ella sus puntos de vista sobre el proceso creativo: «No creáis a los que intentan convenceros de que la creación musical es una actividad fría y racional. Sólo aquella música que ha brotado de las profundidades del alma del artista al ser agitada por la inspiración es capaz de conmover y emocionar al oyente. No cabe duda de que incluso los más grandes genios de la música han trabajado a veces sin ser espoleados por la inspiración, una invitada que no siempre se presenta a la primera llamada. Sin embargo, es necesario trabajar todo el tiempo, y un artista verdadero y honesto no puede quedarse sentado sin hacer nada con el pretexto de

que no está inspirado. Si uno espera a que llegue la inspiración en lugar de intentar buscarla por sí mismo, es fácil caer en la pereza y la apatía. Hay que tener paciencia y fe, y la inspiración llegará indefectiblemente a quien haya conseguido superar su desgana. De hecho, algo parecido me ha ocurrido hoy mismo. Os confesé hace unos días que, aunque trabajaba todos los días, lo hacía sin entusiasmo. Ahora bien, si hubiera sucumbido a mi desgana por trabajar, probablemente no habría conseguido nada durante mucho tiempo. Pero la fe y la paciencia nunca me abandonan y desde esta mañana me ha invadido ese fuego insondable de la inspiración del que os hablaba, un fuego que nadie sabe de dónde procede, pero gracias al cual puedo saber de antemano que todo lo que he escrito hoy impactará en el corazón de cada oyente. Espero que no consideréis jactancioso si os digo que esa falta de disposición de la que os he hablado me sucede muy raramente. Lo atribuyo al hecho de que estoy dotado de paciencia y me he habituado a no ceder nunca a la desgana. He aprendido a vencerme a mí mismo. Me alegro de no haber seguido los pasos de mis colegas rusos que, aquejados de falta de confianza en sí mismos, así como del suficiente tesón, cuando encuentran la más mínima dificultad, prefieren detenerse y aplazar las cosas. Por eso, a pesar de su gran talento, escriben tan poco y de forma tan diletante. <…> Me siento espléndidamente y estoy muy satisfecho con mi trabajo de hoy, que ha ido muy bien. Además de algunas piezas más cortas, estoy escribiendo una sonata para piano y un concierto para violín»[12].

El compositor estaba tan absorto en su idea de escribir un concierto para violín que, por el momento, dejó de lado todo lo demás. «Toda la mañana he estado trabajando en el concierto para violín que empecé ayer», informó a Anatoli el 6/18 de marzo. «Será un proyecto nuevo y difícil para mí, pero también interesante»[13]. De las cartas del compositor se desprende que, a pesar de la novedad de la forma, realizó un progreso inesperadamente rápido en el concierto. En cinco días ya había terminado el primer movimiento y, un poco más tarde, el 14/26 de marzo, informó a la señora von Meck de que había «llegado al Finale» y que el concierto «pronto estará listo»[14]. En algo más de dos semanas los bocetos de la obra estaban terminados. A finales de mes, con la ayuda de Kotek, todo el concierto estaba orquestado y el joven violinista no tardó en deleitar a Chaikovski y a Modest con su interpretación de la nueva obra. El compositor llegó a considerar la posibilidad de dedicar el concierto a su antiguo alumno, pero decidió no hacerlo por miedo a las habladurías[15]. Tras algunas dudas, optó finalmente por dedicarla al violinista húngaro Leopold Auer, profesor del Conservatorio de San Petersburgo, cuya fama esperaba que contribuyera a su éxito. Sin embargo, el estreno previsto de la obra por Auer en San Petersburgo el 10 de marzo de 1879 no tuvo lugar, porque el famoso violinista declaró que la pieza era demasiado difícil y se negó a tocarla. El autor retiró entonces la dedicatoria original y en la siguiente edición del concierto lo volvió a dedicar a Adolph Brodsky, que estrenó con éxito la obra en Viena el 22 de noviembre/4 de diciembre de 1881.

Finalmente, a mediados de abril de 1878, Chaikovski regresó a Rusia junto con su hermano, Kolia y Aliosha, todos ellos invitados a Kamenka. En el viaje de vuelta recalaron en Viena y, el 8/20 de abril, justo antes de abandonar la capital austriaca, escribió con entusiasmo a la señora von Meck: «Dejando tierras

extranjeras <…> como una persona completamente sana y normal, llena de renovadas energías, debo agradeceros una vez más, mi inestimable y gentil amiga, todo lo que os debo y que nunca, nunca olvidaré»[16]. Al llegar a Kamenka unos días más tarde, le escribió de nuevo, mostrando sentimientos ambivalentes por su país de origen, así como un sesgo de rutinario antisemitismo que, lamentablemente, compromete su imagen, así como la de la mayoría de sus contemporáneos entre la intelectualidad, incluida (como se verá) su benefactora: «Esperaba que, al entrar en Rusia, experimentaría una intensa y dulce sensación. Pero no. No ocurrió nada de eso. Al contrario. Un gendarme grosero y borracho se negó durante mucho tiempo a dejarnos pasar, pues no podía comprender en absoluto si el número de los muchos pasaportes entregados era el mismo que el de las personas a las que pertenecían; un funcionario de aduanas y un portero que se pusieron a rebuscar en nuestros baúles <…>; un gendarme que me miró con desconfianza y me examinó un largo rato antes de decidirse a devolverme el pasaporte; los sucios vagones de tren; <…> una multitud de sucios judíos que arrastraban consigo allá donde iban una atmósfera envenenada; un encuentro con un enorme tren sanitario repleto de enfermos de tifus; una multitud de jóvenes soldados que viajaban en el mismo tren que nosotros, lo que supuso que en cada estación se produjeron escenas al despedirse de sus madres y esposas; todo esto envenenó para mí el placer de volver a ver mi tierra materna, a la que amo con pasión»[17].

En Kamenka, donde llegaron el 11 de abril, Chaikovski recibió, a petición propia, una casita – o «cabaña»– completamente independiente, situada frente a la casa principal y con una hermosa vista del pueblo. Su sobrino más joven, Yuri Davidov, escribe en sus memorias: «Piotr Ilich estaba muy satisfecho con su cabaña, que constaba de dos habitaciones con cocina. Lev Vasílievich había adquirido para él un piano vertical para que pudiera trabajar tranquilamente en sus composiciones. Aquí no le molestaba el gentío que abarrotaba la casa de su hermana»[18]. Hasta su partida, a mediados de mayo, Chaikovski compartió la cabaña con Modest y Kolia, y dedicó su tiempo a trabajar en la *Sonata para piano en Sol mayor*, op. 37, comenzada poco antes en el extranjero, en piezas para piano para el *Álbum de la juventud*, op. 39, y en la colección de doce piezas de salón, op. 40.

Ahora, imbuido de un estado de ánimo mucho más sereno, pudo volver a pensar en la cuestión del divorcio. Poco después de su llegada, escribió a la señora von Meck en un tono tranquilamente práctico e incluso optimista: «Anatoli ha estudiado con gran detalle todo el procedimiento de divorcio. Será muy sencillo, pero requerirá de tres a cuatro meses. Los trámites se llevarán a cabo en San Petersburgo y será necesario que yo acuda allí un par de semanas en pleno verano. Pero hemos empezado a actuar ya: mi hermano ha escrito hoy una carta a esa persona en la que le ofrece el divorcio en las condiciones conocidas y le pide que prepare una respuesta para cuando él llegue a Moscú. <…> No hay duda de que aceptará. La iniciativa debe tomarla ella, es decir, tendrá que solicitar al consistorio [ortodoxo] la disolución del matrimonio. Como mi hermano no está facultado para intervenir en tales procedimientos legales, será necesario confiar el asunto a un experto en demandas de divorcio que actuaría bajo la supervisión de mi hermano, presentando las peticiones, declaraciones,

etcétera». El compositor aseguró a su benefactora que nadie más que él y Anatoli sabrían que el dinero para pagar a Antonina provendría de la señora von Meck[19].

Sin embargo, los acontecimientos pronto tomaron un sesgo desagradable, demostrando que, en su prematuro optimismo, el compositor había sobrestimado la flexibilidad de su esposa. El encuentro de Anatoli con Antonina en Moscú se saldó en un completo fracaso. Como no quería escribir directamente a su hermano para que la noticia no le afectara demasiado, Anatoli envió un informe de la entrevista a su hermana. Pero Chaikovski, al enterarse del fracaso en el intento de convencer a Antonina, afirmó estar menos afligido de lo que cabía temer, y su reacción parece revelar su propia ambivalencia hacia la cuestión del divorcio. El 1 de mayo, tras compartir con Anatoli su enfado y frustración, continúa: «De hecho, ¿qué podemos temer? En primer lugar, estoy casi seguro de que el divorcio se producirá y, en segundo lugar, aunque no se produzca, ¿qué importancia tiene? Se puede vivir sin ello. La muy zorra se arrepentirá después, seguro, pero será demasiado tarde. No obtendrá ningún dinero si más adelante decide pedir el divorcio. Hice bien en darle un plazo de dos semanas»[20].

De la carta de Chaikovski a la señora von Meck del mismo día se desprenden algunos detalles de la infructuosa entrevista de Anatoli con Antonina: «Veréis por la carta de mi hermano, que os envío completa, que ella imagina ahora que mis parientes son sus enemigos y que yo actúo bajo la influencia de sus confabulaciones»[21]. Se conserva una copia en borrador de la carta que Chaikovski envió a su esposa el 1 de mayo, escrita en el estilo seco que había adoptado con ella: «Consideras improcedente la mediación de mis allegados –escribe– y quieres que me dirija a ti personalmente. Como quieras. Me explicaré breve y claramente. En primer lugar, debo acabar por completo, de una vez por todas, con la triste ilusión que te ciega. <…> Nunca, en ninguna circunstancia, por ningún medio ni por nada del mundo consentiré en vivir contigo. <…> Te ofrezco el divorcio con las siguientes condiciones. (1) Tú misma iniciarás los trámites, es decir, presentarás una demanda de divorcio en el lugar que corresponda. No te resultará complicado, ya que todo el asunto será llevado a cabo por un abogado. (2) Yo asumo la culpa y tú mantendrás el derecho a volver a casarte. (3) Yo asumiré todos los gastos del proceso. (4) Cuando el asunto esté finalmente resuelto, recibirás *diez mil* de mi parte. (5) <…> Antes de la conclusión del proceso, enviaré este dinero a un tercero de tu confianza. <…> Así pues, ten la bondad de intentar comprender que te ofrezco un trato que, me parece, es conveniente y ventajoso para ambos. <…> Si estás de acuerdo, pongámonos en marcha sin más dilación; si no, tendré que tomar otras medidas para asegurar mi libertad de acción»[22].

Antonina respondió el 15 de mayo de 1878: «Pides el divorcio, pero no entiendo por qué es tan absolutamente necesario exigirlo en los tribunales. Escribes que asumes la culpa, lo cual no tiene nada de sorprendente. Te esfuerzas por conseguir tu propia libertad, sin pensar lo más mínimo en si eso es bueno o malo para mí. Desde el mismo día de nuestra boda mostraste tu egoísmo en todo y ahora lo muestras en proporciones cada vez mayores. ¿De verdad no tienes bastante con el dolor que me has provocado desde octubre, abandonándome sin piedad al ridículo y a la burla de todos? ¿Debes exigirme ahora también que

presente una demanda contra ti y que busque razones inexistentes para un divorcio? Tú mismo has declarado en una de tus cartas que no te importa en absoluto la opinión que la gente se forme de ti, y que sólo deseas seguir siendo un artista honesto, por eso para ti este escándalo será como agua en la espalda de un pato, mientras que el mero hecho de que te lleve a juicio supondría una mancha indeleble para mí». En realidad, incluso en la Rusia del siglo XIX, esto no era del todo cierto: puesto que Chaikovski estaba dispuesto a aceptar la culpa de un adulterio (ficticio), era él, y no ella, quien se exponía a la desaprobación pública que podía suponer una acusación de esta índole. «Sabes, tal egoísmo por tu parte se está volviendo francamente ofensivo para mí», continuaba Antonina, exclamando patéticamente: «¿Dónde está el hombre al que yo consideraba una especie de semidiós y que a mis ojos no tenía ningún defecto?

¡Si supieras lo amarga que es mi decepción! <…> Me ofreces 10.000 rublos de plata como manutención, prometiendo que los enviarás antes de la conclusión del pleito. Sí, ahora puedo considerarme con pleno derecho a esto. Después de todo, ¿de qué sirvo ahora, aplastada como estoy, no física sino moralmente? Una dolencia física puede ser curada por los médicos, pero nadie puede curar una dolencia moral. Sin embargo, ¿puede considerarse realmente este dinero como una manutención cuando mis deudas ascienden a 2.500 rublos? <…> Apelo a ti como hombre en el que seguramente aún no han muerto todos los buenos instintos: antes que nada, ten la amabilidad de pagar mi deuda en lugar de gastar más en abogados y, en cuanto a los 10.000 rublos, envíalos a Jurgenson como siempre <…>. Dependo únicamente de tu conciencia, y créeme: al escribir estas líneas, no me guía un interés mercenario. Pero en vista de la dura vida que me espera a partir de ahora, me será más fácil de soportar si me libero de las penurias y las necesidades. Tú tienes tu genio, que siempre te proveerá en el sentido material, mientras que yo no fui dotada por la naturaleza de nada fuera de lo común. <…> Los remordimientos de conciencia serán tu mayor castigo. Pero dejemos que Dios juzgue quién de nosotros tiene razón y a quién hay que culpar. Esperaré a que se me notifique la forma de poner en marcha el proceso para que pueda concluirse tranquilamente y sin escándalo»[23].

La primera frase de la carta era poco coherente: «Pides el divorcio, pero no entiendo por qué es tan absolutamente necesario exigirlo en los tribunales...». Cabe preguntarse por qué medios pensaba ella que se podría obtener un divorcio que no implicara un procedimiento judicial. Sea como fuere, Chaikovski, interpretando la carta de Antonina como una señal concluyente de su acuerdo, se apresuró a compartir su alivio con la señora von Meck: «He recibido una carta de esa persona que ocupa varias páginas. Entre sus observaciones extraordinariamente necias e idiotas hay, sin embargo, un consentimiento de divorcio manifestado formalmente. Al leerla, me volví loco de alegría y corrí por el jardín durante una hora y media para reprimir con agotamiento físico la alegre excitación que me había causado. No encuentro palabras para transmitiros lo feliz que me siento»[24].

Sin embargo, incluso mientras celebraba con la señora von Meck la esperanza de un final feliz para todo este drama, Chaikovski empezaba a sentir una cierta aprensión por un sutil cambio en su relación con su benefactora. Era gradual, pero cada vez más difícil de ignorar, sobre todo después de la generosa oferta de

ayuda de esta última para el acuerdo con Antonina. A pesar de todo el tacto y la delicadeza que se mostraban mutuamente, la dependencia económica de Chaikovski respecto a la señora von Meck seguía causándole cierta vergüenza. Incluso su gratitud, que al principio había brotado de él con tanta naturalidad, era cada vez más difícil de expresar, aunque sólo fuera porque, desde un punto de vista léxico, era imposible evitar repetirse. Ahora, su deuda con ella se convertía en una presión cada vez más palpable. Al mismo tiempo que iba adquiriendo una conciencia más clara del valor de su obra y de su talento musical, el compositor también iba madurando y su dependencia le producía cierto malestar, teñido de un sentimiento de humillación. «Sé que N[adezhda] F[ilaretovna] no me fallará», escribió a Modest en mayo. «Sé que el dinero llegará; pero cuándo, cómo, cuánto, dónde, no lo sé. En resumen, debo esperar a que *mi benefactora me eche una mano*. Es cierto que la benefactora tiene tanto tacto y es tan generosa que su ayuda no supone una carga. Pero en tales momentos experimento igualmente la anomalía, la artificialidad de mi relación con ella»[25]. Sus palabras delatan su frustración ante lo que percibía, no sin razón, como una creciente imposición de ella sobre su vida y su libertad.

La pasión siempre presente en la actitud de la señora von Meck hacia Chaikovski la impulsaba a una generosidad que a menudo él no podía evitar sentir como asfixiante. Aunque estaba decidida a no encontrarse nunca con él cara a cara, se le había metido en la cabeza tener a Chaikovski cerca tan a menudo como fuera posible. Para ello, empezó a presionarle para que aceptara su hospitalidad tanto en Rusia como en el extranjero, invitándole a alojarse en su gran casa de Moscú o en alguna de sus fincas, así como en apartamentos que alquilaba para él en Florencia o París durante sus estancias allí. Pero no hay que simplificar la situación. Muy a menudo Chaikovski sentía que no podía decirle que no, aunque a veces se quejara en las cartas a sus hermanos de que la intromisión de ella había trastocado sus planes o estaba obstaculizando su libertad. Sin embargo, casi siempre disfrutaba plenamente de los lujosos alojamientos que ella ponía a su disposición, sintiéndose muy feliz, a pesar de los recelos iniciales, y lleno de una profunda y genuina gratitud. Lo mismo ocurría con las semanas que se veía obligado a pasar en su «compañía» en algún lugar cercano, aunque sin entrar en contacto personal, como ocurrió en Florencia, París y en su finca de Brailov. En cuanto a la señora von Meck, la mera conciencia de que el objeto de su afecto residía en algún lugar cercano era suficiente para inspirar en ella el éxtasis –de ese modo se manifestaba el peculiar elemento erótico de su actitud hacia él– y aprovechaba cualquier oportunidad para rogarle que viviera cerca de ella en diversos países. Sin embargo, encajó, al parecer (al menos en sus cartas), las negativas habituales de Chaikovski sin un ápice de reproche o irritación.

Ya en su carta del 18 de noviembre de 1877, la señora von Meck había realizado el primer intento en este sentido: «Piotr Ilich, si alguna vez echáis de menos vuestra patria mientras estáis en el extranjero y tenéis ganas de volver a Rusia, pero no queréis mostraros a nadie, entonces venid junto a mí, es decir, no junto a mí personalmente, sino a mi casa en el bulevar Rozhdestvenski [en Moscú], donde encontraréis un alojamiento muy confortable y donde no tendréis que preocuparos por nada. Todo en mi casa está preparado y entre nosotros sólo

habrá en común el hogar y nuestra amistad, que me es tan querida, en la misma modalidad que ahora y no, por supuesto, de otra manera. Mientras os alojéis en mi casa, ni yo ni ningún miembro de mi familia, ni nadie en Moscú, sabrá nunca que vivís allí. En mi casa es muy fácil esconderse del mundo. Sabéis a ciencia cierta que yo soy la primera en llevar una vida aislada, y todos los criados están acostumbrados a vivir como si estuvieran acuartelados en una fortaleza. En consecuencia, aquí seríais inaccesible»[26].

Chaikovski no aprovechó entonces la oferta, pero un año después, en septiembre de 1878, se alojó en la casa del bulevar Rozhdestvenski en ausencia de ella. El relato detallado que le hizo de su visita produjo en su anfitriona, como era de esperar, un gran placer. Pero antes, casi inmediatamente después de su llegada a Kamenka, ella le invitó a visitar su finca en Brailov, no muy lejos. El compositor aceptó la invitación con mucho gusto y pasó allí las dos últimas semanas de mayo, mientras Modest y Kolia viajaban a Grankino, la finca de la familia Konradi. En una carta a su hermana del 18 de mayo, Chaikovski describe la finca de los von Meck: «Aquí vivo en la abundancia. <…> Me alojo en un palacio en el sentido literal de la palabra, el mobiliario es lujoso; aparte de los criados educados y afectuosamente serviciales, no veo a ninguna otra persona y nadie viene a conocerme, los paseos son deliciosos, y a mi disposición tengo carruajes, caballos, una biblioteca, varios pianos, un armonio, una gran cantidad de partituras; en una palabra, ¡estoy en la gloria!»[27]. Aliosha se unió a él poco después y cayó en un candoroso éxtasis: «Qué casa, qué jardín, qué gente, qué comida; además, se puede cabalgar por el bosque, y es tranquilo y agradable, etc.». Observando cómo todos los criados de Brailov se inclinaban reverencialmente ante Chaikovski, Aliosha también empezó a tratar a su amo con más respeto que de costumbre, aunque, como escribió Chaikovski a Modest, «en nuestros paseos juntos por el bosque seguimos discutiendo por cualquier cosa»[28].

De vez en cuando paseaba en solitario meditando sobre diversos asuntos, incluidos sus vínculos afectivos. En una carta a Modest del 18-20 de mayo de 1878 escribió, tras descubrir las ruinas cercanas de un monasterio católico: «Me senté bajo un enorme roble y empecé a imaginar cómo los monjes solían pasear por aquí en el pasado, cómo controlaban los deseos de la carne. Pero de los pensamientos sobre la carne no había en mi mente más que dos pasos hasta la pasión que me obsesiona. Empecé a pensar con ardor en Ast[apka] [el apodo del criado adolescente de los Davidov, Evstafi], con un deseo incontenible de deleitarme con sus encantos, y aquí… ¡No importa, no importa: silencio!»[29]. Durante esta estancia, Chaikovski escribió tres piezas para violín y piano, *Souvenir d'un lieu cher*, op. 42, que ofreció como regalo a la señora von Meck en recuerdo de su visita a Brailov.

Pero ni siquiera el espléndido entorno de la finca pudo borrar por completo las preocupaciones de la mente del compositor. Además de los trámites de divorcio, para los que en breve tendría que viajar a Moscú, Chaikovski se topó con otro problema, de menor envergadura, pero que amenazaba con repercutir en su vida. Hacía tiempo que se estaba gestando un conflicto entre Modest y los padres de Kolia Konradi, especialmente con la madre, Alina. Además de las flaquezas puramente humanas de los implicados en el conflicto, al parecer también existía

una auténtica incompatibilidad psicológica entre Modest y la señora Konradi. El conflicto se manifestó ya en la primavera de 1878, cuando aún estaban en el extranjero, con la insistencia de Modest en que Kolia debía vivir con él separado de su madre, a la que no soportaba, pero Chaikovski se opuso razonablemente a que el niño fuera separado de sus padres. Entre las ideas de Modest al respecto estaba la de unirse permanentemente con su ya famoso hermano y vivir los tres juntos, tal como lo habían hecho durante su estancia en el extranjero.

El compositor rechazó categóricamente este plan, entre otras cosas por su temor a que sus gustos sexuales y los de Modest se inclinaran hacia un joven en edad de crecimiento que vivía tan próximo a ellos. Su carta a Modest desde Brailov del 18-20 de mayo de 1878 refleja estos temores, junto con otras consideraciones: «No es posible que vivas conmigo por mil razones <…>. Pienso que es mejor que Kolia sea testigo de los defectos de sus padres, con respecto a lo cual has sacado la sofística conclusión de que sería más perjudicial para su desarrollo presenciar las diversas manifestaciones de estos defectos (¿por qué, quién está libre de ellos?), a que contemple mis vicios y defectos, de los que no tengo fuerzas para desembarazarme por su bien. <…> No quiero que las malas lenguas empiecen a deslizar sarcasmos a costa de este inocente niño, de quien inevitablemente se empezaría a decir que lo estoy preparando para ser mi *amante*, y para colmo *mudo*, para evitar chismes y rumores. <…> Soy demasiado irritable y valoro demasiado la tranquilidad absoluta como para cargarme con la responsabilidad permanente de un niño, especialmente de uno tan difícil y patológicamente inquieto como Kolia. <…> Por principio, estoy en contra de la cohabitación con cualquiera, incluso con las personas a las que más quiero»; y: «¿Puedes realmente dudar de mi ilimitado amor por ti? Bueno, dúdalo si quieres. Pero yo no dudo ni un minuto de tu amor por mí, y este es un sacrificio que te pido por mi bien. Por favor, como sacrificio y por mi bien, abandona, olvida la idea de dejar a los Konradi. Sólo estaré tranquilo respecto a ti mientras tú y Kolia estéis en su casa». Al final de esta carta añadió: «Juro por Dios que me guía únicamente el deseo de que seas feliz. <…> Veo tus relaciones con Kolia como una cruz que llevas con gran virtud cristiana. ¿Por qué ha sucedido todo esto? Tal vez sea para mejor, tal vez no, pero comprendo muy bien todo el peso de esta cruz. Y, sin embargo, mi corazón presiente mucha desgracia si no me escuchas. En todo caso, haz lo que consideres mejor. Pase lo que pase, siempre ocuparás la parte del león de mi corazón»[30].

Parece probable que, con la «cruz» de su hermano, Chaikovski se estuviese refiriendo no sólo a las difíciles relaciones de este con los padres de Kolia, sino también a la atracción no del todo platónica que Modest sentía hacia su joven pupilo.

De hecho, el afecto mutuo entre tutor y alumno, que se desarrolló en circunstancias anormales, estaría continuamente cargado de tensión. El 23 de julio de 1878, todavía en el punto álgido de esta insólita relación triangular entre dos hombres adultos y un niño sordomudo, el compositor escribió a Anatoli: «En cuanto a Kolia, sin embargo, [Modest] ha empezado a tener varias dudas, malentendidos y complicaciones. Modest se queja de la aridez de su corazón y teme que en este aspecto sea como sus padres»[31]. A pesar de estos obstáculos psicológicos, la íntima amistad entre tutor y alumno continuaría incólume

durante muchos años.

El 30 de mayo, Chaikovski partió hacia Moscú con la esperanza de poner en marcha formalmente el asunto del divorcio. En Moscú se vio arrastrado enseguida al desagradable ambiente del consistorio ortodoxo y del tribunal diocesano, que describió así en una carta del 6 de junio a la señora von Meck: «El consistorio es un vestigio todavía bastante vivo de la antigua litigiosidad. Todo se hace a cambio de sobornos; la tradición de los sobornos está todavía tan arraigada en este pequeño mundo que no se avergüenzan en absoluto de establecer sin rodeos la suma requerida. Cada paso de este proceso exige su propio tributo y cada soborno se reparte de inmediato entre los funcionarios, los secretarios y el sacerdote mediador»[32]. A través de un secretario del consistorio, Chaikovski se enteró de los complicados pormenores del proceso de divorcio. Pero tal vez era previsible que el comportamiento de Antonina resultara poco manejable. De su carta del 15 de mayo, citada anteriormente, Chaikovski ya había sacado la conclusión de que «*simplemente no entiende el quid de la cuestión*. Asume el papel de una desdichada víctima que ha sido forzada a dar su conformidad [al divorcio]. Sin embargo, durante todo el transcurso del procedimiento se supone que debe asumir el papel contrario, es decir, en el consistorio debe actuar como la acusadora que desea a toda costa la disolución del matrimonio. La más mínima incoherencia en el desempeño de su papel puede conducir a resultados muy lamentables. <…> Ahora bien, puesto que esa persona ha dado muestras de una inconcebible falta de comprensión, es necesario, en primer lugar, que alguien se encargue de enseñarle con precisión y detalle lo que debe decir y cómo debe comportarse en cada caso»[33], y, en consecuencia, pospuso el asunto hasta el otoño. El 3 de junio partió de Moscú sin esperar más resultados, dejando el asunto en manos de Jurgenson, aunque seguía preocupado por el imprevisible comportamiento de su esposa.

El 16 de junio, Chaikovski recibió una larga carta de Jurgenson en la que el editor detallaba sus problemas para localizar a Antonina y su posterior encuentro con ella, carta que citó por extenso en la suya propia a la señora von Meck, escrita ese mismo día. En esencia, las negociaciones habían sido un completo fracaso.

«Unos minutos más tarde, Antonina salió y comenzamos una conversación sobre varios temas irrelevantes», informaba Jurgenson. «Finalmente le expuse sin rodeos los motivos de mi visita. Hablamos mucho tiempo y A[ntonina] I[vanovna], de vez en cuando, se acaloraba y se enfadaba visiblemente. Al principio me tomó por uno de los agentes del proceso de divorcio y declaró enérgicamente que no quería hablar con nadie más que con su marido; expresó su fuerte desaprobación hacia ti, arremetió contra Anatoli, etc. La conversación giraba literalmente en círculos, como una ardilla en una rueda», y Jurgenson llegó a estar «totalmente convencido de que es imposible llegar a un acuerdo»: «Ella se mantuvo inflexible en una cosa: que venga a verme él mismo y nos arreglaremos sin el tribunal de distrito. (No hay manera de hacerle entender que los juicios de divorcio son tratados por el consistorio y no por el tribunal de distrito)», y llegó a insinuar que «todo había sido planeado incluso antes de la boda. <…> Dijo que desconocía el objetivo perseguido, pero que todo se debía a las intrigas de los familiares y amigos del compositor»[34].

Con esta información en mente, Chaikovski llegó a la conclusión, de mala gana, aunque probablemente no sin un secreto alivio, de que, por el momento, debía abandonar la idea de proseguir las negociaciones de divorcio con ella.

«Dada la extraordinaria y absoluta estupidez de cierta persona», escribió a la señora von Meck, «es imposible proseguir con ella el delicado asunto del divorcio. Sólo será posible en el caso de que ella misma lo desee por alguna razón, para casarse de nuevo o por cualquier otro motivo <…>. Está convencida de que acabaré volviendo y caeré rendido a sus pies. <…> Incluso si, por medio de la presión, obtuviéramos finalmente su consentimiento para comenzar el proceso, es imposible estar seguro de que no lo comprometería durante los delicados e inevitables procedimientos»[35]. En ese momento retiró la oferta de diez mil rublos como pago de compensación para Antonina si en algún momento posterior ella misma tomaba la iniciativa de pedir el divorcio, pero aceptó seguir pagándole una pensión mensual «en la medida de lo posible»[36]. La señora von Meck, sin embargo, siguió alimentando la esperanza de que el divorcio aún fuera posible. Chaikovski tuvo que convencerla de que no era así y, en una larga carta fechada el 6 de julio, repitió muchos de sus argumentos anteriores, confesando también que, en un momento de desesperación, había estado «muy cerca, de hecho a un paso, de ese estado de rabia ciega, loca y patológica que lleva a las personas a cometer un crimen»: «Os aseguro que me salvé de milagro, pero ahora, al pensar en ella, el mismo sentimiento empieza a bullir en mí y me hace tener miedo de mí mismo»[37]. Sin embargo, después de estas últimas cartas y durante un tiempo, las referencias a Antonina en la correspondencia de Chaikovski serían menos frecuentes.

Durante su breve «visita de negocios» a Moscú a principios de junio de 1878, Chaikovski se reunió con colegas del conservatorio, cenó con el «anciano pero encantador» Bochechkarov y encontró a su hermano Anatoli bastante agotado y enfermo por el exceso de trabajo y una vida amorosa desenfrenada. En general, Moscú produjo una impresión profundamente desagradable en Chaikovski, pareciéndole «tan espantosa» que «apenas había podido soportar los tres días que pasé allí», y a su partida, el 3 de junio, sólo sintió «dicha y placer»[38]. Se dirigió entonces junto a Anatoli a Kamenka, decidiendo en el camino visitar a Kondratiev en su finca, lo que no produjo demasiada satisfacción al compositor debido a la habitual agitación en la casa de su anfitrión, fruto de las disputas entre él y su esposa a causa de la relación erótica entre Kondratiev y su sirviente[39]; en consecuencia, al cabo de apenas unos días, partieron y pusieron rumbo, vía Kiev, a la hacienda de los Davidov, donde el compositor se instaló de nuevo en su cabaña. A su vez, Modest también llegó a Kamenka desde Grankino el 20 de julio, tras haber conseguido aparentemente arreglar su relación con la madre de Kolia. Hubo más visitas: Modest se reunió con Apujtin en la finca del joven amigo de este, Alexander Zhedrinski, para regresar luego junto a su pupilo. Por su parte, Chaikovski, tras otra breve estancia con Kondratiev en Nizi, pasó otra semana en Brailov, ante la renovada invitación de la señora von Meck. Desde allí escribió a su benefactora el 13 de agosto: «Soy de esas personas que rara vez pueden decir de sí mismas: *Soy feliz*. Aquí puedo decirlo. Sí, *soy feliz*, *dans toute la force du terme*»[40].

Tres días después, Chaikovski compartió con Modest sus pensamientos, algunos

de naturaleza muy íntima: «Mi estancia aquí está llegando a su fin <…> Estoy viviendo estos últimos días de mi reclusión en Brailov más como obligación que siguiendo mi inclinación interior. Sin embargo, he llegado a la firme conclusión de que sólo la vida en el campo es capaz de proporcionarme la plena satisfacción vital, sobre todo cuando es solitaria. <…> En cuanto al amor, debo confesar que he llegado al extremo de la excitación sexual y la lujuria. Soy incapaz de pensar en *Evstafi* [el ayuda de cámara de los Davidov en Kamenka] sin sentir un deseo loco… Me enamoro de todos los chicos con los que me encuentro. Incluso de los retratos de los hijos de N[adezhda] F[ilaretovna]. La masturbación ya no me satisface, ni tampoco me calma. Así que he dejado de hacerlo. Tengo un miedo terrible de no poder contenerme en Verbovka y violar la inmaculada pureza de los modales y la moral de esa casa»[41]. Este comentario sobre la «inmaculada pureza» que reinaba en la finca de los Davidov era claramente irónico, porque, según deja entrever su correspondencia, Chaikovski y sus hermanos organizaban ocasionalmente la visita de campesinos locales a su «cabaña» de Verbovka para su gratificación sexual, muy probablemente sin el conocimiento de Lev o Alexandra[42]. Esta práctica estaba muy extendida en Rusia entre los miembros de la alta burguesía.

A medida que se acercaba septiembre y, con ello, el regreso a Moscú para asumir de nuevo sus responsabilidades docentes, su estado de ánimo fue empeorando y comenzó a buscar febrilmente cualquier pretexto para abandonar un trabajo que había llegado a odiar. Inesperadamente, el pretexto se presentó. Chaikovski describió el episodio en cuestión y los sentimientos que despertó en él en una carta a Modest del 29 de agosto: «Tomé un periódico (*Nuevos Tiempos*) y encontré en él un *Feuilleton de Moscú* dedicado a una *filípica* sucia, vil y llena de calumnias contra el conservatorio. No se dice prácticamente nada de mí personalmente, e incluso se menciona que me ocupo únicamente de la música, sin tomar parte en las intrigas y disputas. Pero una parte del artículo habla de los amores de los profesores con las chicas y al final se añade: *"En el conservatorio también se dan amores de otro tipo, pero de ellos, por una razón muy obvia, no hablaremos"*, etc. Está claro a qué se alude. De modo que esa espada de Damocles en forma de insinuación periodística, que es lo que más temo en el mundo, me ha vuelto a golpear en el cuello. Es cierto que esta vez las insinuaciones no me han tocado personalmente, pero da lo mismo. Mi reputación de *bougre* [es decir, de homosexual] recae sobre todo el conservatorio y por ello me siento aún más avergonzado y miserable. Encajé este inesperado pasaje de forma heroica y filosófica <…>, pero por dentro me sentí profundamente tocado». Hacia el final de la carta, sin embargo, añadió: «*Après tout*, todo es para mejor, y ahora me siento relajado con respecto a cualquier periódico. <…> En el fondo, todo da igual cuando hay personas a las que se quiere como yo a ti y como tú a mí».

Esta última declaración es muy reveladora. El compositor, tan dolorosamente susceptible a cualquier ataque de la prensa, era ya capaz, sin embargo, de soportar «heroica y filosóficamente» una insinuación periodística que posiblemente apuntaba a él. Y no sólo soportar este golpe, sino también darse cuenta de que «todo daba igual» mientras hubiera gente que le quisiera y valorara. En la misma carta afirma que precisamente en ese momento había tomado la decisión de abandonar su profesión docente (hasta entonces, por lo

que parece, no se había instalado en su mente la idea de que podía hacerlo en cualquier instante, habida cuenta del apoyo económico constante que le proporcionaba la señora von Meck): «Me hubiera gustado hacerlo de inmediato, es decir, no ir a Moscú, pero el apartamento está alquilado y cuentan conmigo en el conservatorio, etc. Bueno, en resumen, he tomado la decisión de aguantar hasta diciembre; luego me iré a Kamenka para las vacaciones y desde allí escribiré que estoy enfermo, tras haber informado previamente y en secreto a Rubinstein para que pueda buscar otro profesor. ¡De modo que, *vive la liberté et surtout vive* Nadezhda Filaretovna! No hay duda de que ella aprobará mi decisión y que, en consecuencia, podré llevar la deliciosa vida errante, hoy en Kamenka y Verbovka, mañana en San Petersburgo contigo y más tarde en el extranjero»[43].

A su llegada a San Petersburgo, el compositor informó a su benefactora, que en ese momento se encontraba en París, del incidente del periódico –«un artículo lleno de insinuaciones obscenas, calumnias y todo tipo de inmundicias, en el que también aparece mi nombre y en el que se habla un poco de mí»– y comparte con ella su sentimiento de angustia: «Tras haber pasado todo un año lejos de los centros de nuestra vida pública, me he vuelto insoportablemente susceptible a este tipo de publicidad»[44]. Sin embargo, el artículo de *Nuevos Tiempos* no contenía ningún ataque directo a Chaikovski. Por el contrario, en él se decía que era una de las personas más decentes del conservatorio, y la alusión a los «amores de otro tipo» se hacía sin mencionar ningún nombre[45]. No obstante, aunque Chaikovski evidentemente utilizaba el artículo para preparar a la señora von Meck para su decisión de que tenía que dejar el conservatorio, lo que implicaba necesariamente el aumento de la subvención que recibía de ella, cabe señalar que en esta carta, contradiciendo su expreso temor a la «espada de Damocles», dirigía en realidad la atención de ella hacia los subtextos reales o imaginarios que de otro modo habrían pasado desapercibidos, pero que ahora podrían provocar fácilmente el desconcierto de la dama.

Todo ello no concuerda con las ideas, muy extendidas, de que estaba obsesionado por justificar su «vicio» a toda costa o de que estaba decidido a ocultarlo a todo el mundo. En realidad, lo que indica claramente es que Chaikovski estaba lo suficientemente convencido de la intimidad y la confianza mutua que existía entre ambos como para dejar de preocuparse por el temor de que su homosexualidad quedara «al descubierto» ante ella y causara un daño irreparable a su amistad. Se había acostumbrado a confiar en la nobleza de carácter de su benefactora. Por eso en la misma carta pasa con tanta naturalidad del artículo del periódico a una conversación que había escuchado por casualidad en el tren y que no se refería a su música sino a su matrimonio y su supuesta locura: «todo un océano de estupideces, mentiras y absurdos»[46].

Se antoja típico de su constitución nerviosa y psicológica que fuera capaz de equiparar, en términos de la agitación que había sentido, el folletín del periódico con esta conversación escuchada por azar. Por tanto, la fuente de su ansiedad e indignación no era tanto estos presuntos rumores sobre su homosexualidad como *cualquier* conversación sobre él en general. También es evidente que consideraba que su benigna corresponsal era *a priori* impermeable a cualquier cotilleo sobre él. Muy probablemente no se equivocaba en esta alta estimación que de ella tenía. Después de expresar su indignación por el artículo de *Nuevos Tiempos*,

Chaikovski se apresuró a reconocer que «la idea básica del artículo no carece de cierto fundamento» y que el despotismo de Rubinstein no podía sino despertar resentimiento. Confesando su deseo de dejar de ser el «lacayo» de Rubinstein y el «objeto de las habladurías», escribió de forma un tanto dramática: «Se apoderó de mí una necesidad infinita, indescriptible, invencible, de huir y esconderme, de abandonar todo esto. También me invadió un miedo y un terror inexpresables ante mi inminente vida en Moscú. Ni que decir tiene que enseguida comencé a hacer planes para romper definitivamente con la sociedad [moscovita]. A veces me invadía el profundo deseo de una paz incondicional, es decir, de muerte. Pero esto pasaba y aparecía de nuevo la sed de vivir para terminar mi obra, para decir lo que todavía no he dicho. Pero ¿cómo conciliar lo uno con lo otro, es decir, protegerme del contacto con la gente, vivir apartado de ella y, al mismo tiempo, trabajar, ir más allá, perfeccionarme?».

Esta letanía era consabida, teatralmente trágica quizá, con su apelación a la muerte y el deseo de la huida. Pero, mientras que en el otoño anterior podía haber motivos serios para tal frustración y desesperación, un año después esto ya no era así. No cabe duda de que esta carta a la señora von Meck estaba diseñada expresamente para apelar a su sensibilidad romántica e idealista. Tal vez con un cálculo consciente, el compositor ponía en juego los clichés retóricos que tan bien le habían funcionado en el pasado, con la esperanza de que la señora von Meck, cual hada madrina, le concediera el deseo de su corazón y le liberara de su esclavitud pedagógica. Así, después de un largo discurso sobre su incapacidad para vivir en Moscú o en San Petersburgo, llegó finalmente al punto central: «Y entonces, amiga mía, ¿qué diríais si abandonara el conservatorio? Todavía no me he decidido a hacerlo. Iré a Moscú y haré un intento de habituarme a él. Pero necesito absolutamente conocer vuestra opinión acerca de este asunto». Tanto desde el punto de vista retórico como psicológico, este revestimiento de su petición bajo la apariencia de una apelación a un consejo suavizó las cosas para ambos, permitiendo a la señora von Meck ofrecer su ayuda sin que él tuviera que pedirla directamente. «Por nada del mundo», continuó, «querría actuar sin seguir vuestros consejos e instrucciones. Por favor, responded a esta pregunta».

Por si fuera poco, también mencionó a Antonina: «Sólo en el campo, sólo en el extranjero, sólo siendo libre de cambiar a mi antojo de lugar de residencia, podré estar a salvo de los encuentros con una persona cuya proximidad siempre me perturbará y agobiará fatalmente. Me refiero a esa individua, a ese monumento viviente a mi locura, que está destinada a envenenar cada minuto de mi existencia si no me mantengo lo más alejado posible de ella»[47]. Una vez enviada esta carta, procedió con buen ánimo a disfrutar de su estancia en San Petersburgo y, a pesar de algunos encuentros no deseados, permaneció con el mejor humor durante toda la visita. La única nota inquietante durante su estancia en la capital fue el encuentro con su padre. Encontró al anciano Ilia «sano y alegre», pero, como mencionó en su carta a Modest: «Por primera vez en mi vida he experimentado una sensación de incomodidad en compañía de papá. Esto se debe a su *silencio* sobre mis catástrofes del año pasado y a su recuerdo de lo encantado que había estado con [Antonina]»[48].

Mientras tanto, durante el otoño, en el marco de la Exposición Internacional de París, se habían celebrado conciertos de música rusa en la sala del Trocadero.

Nikolái Rubinstein había interpretado dos veces el *Concierto para piano n.º 1* de Chaikovski bajo la dirección de Édouard Colonne, y él mismo había dirigido interpretaciones de la fantasía *La tempestad*, así como dos obras de Chaikovski para violín y orquesta, la *Sérénade mélancolique* y el *Valsescherzo*, op. 34, con el violinista polaco Stanislaw Barcewicz como solista. El público francés reaccionó con entusiasmo ante la música de Chaikovski, y Turguéniev escribió a Tolstói, por entonces en Yásnaia Poliana (los dos escritores habían arreglado poco antes su famosa disputa): «En París, el nombre de Chaikovski ha subido mucho en la estimación general después de los Conciertos Rusos en el Trocadero; en Alemania, por otra parte, su nombre ha sido, desde hace mucho tiempo, objeto, si no de estima, al menos de atención. En Cambridge, un profesor de música inglés llegó a decirme muy seriamente que Chaikovski es la personalidad musical más importante de nuestra época. Me quedé con la boca abierta»[49].

El compositor partió hacia Moscú el 10 de septiembre sin haber recibido aún respuesta de la señora von Meck. Dos días más tarde le escribió otra larga misiva, en la que exponía con mayor franqueza e insistencia su necesidad de abandonar el conservatorio. En Moscú comenzaron las clases, pero él se sentía cada vez más desubicado. A la vuelta de Nikolái Rubinstein de París, tras la triunfal temporada de Conciertos Rusos en esa ciudad, Chaikovski habló con él y le comunicó su deseo de dejar el conservatorio en diciembre. Sorprendentemente, Rubinstein aceptó rápidamente dejarle marchar. La delicada situación se volvió bastante tensa e incierta. Llevaba tiempo sin recibir respuesta de la señora von Meck y no sabía cómo quedarían las cosas si, de hecho, seguía adelante en su propósito. Sin embargo, al final no se equivocó en cuanto a la respuesta de su benefactora, quien le escribió desde Italia el 20 de septiembre/2 de octubre de 1878: «Ayer recibí vuestra carta, enviada desde París, mi querido e incomparable amigo, y me apresuro a responder a vuestra pregunta: me alegraré enormemente si dejáis el conservatorio, porque hace tiempo que pienso que es totalmente absurdo que vos, con vuestro intelecto, desarrollo, educación y talento, dependáis de la burda arbitrariedad y del despotismo de [Rubinstein]»[50].

La respuesta de Chaikovski a esta carta fue extática. «Mi felicidad no tiene límites», escribió a su benefactora el 29 de septiembre. «Cómo voy a trabajar, cómo voy a esforzarme ahora para demostrarme a mí mismo que soy realmente digno de lo que estáis haciendo por mí. A menudo, muy a menudo, me pesa la idea de que me estáis proporcionando demasiada felicidad. <…> ¡Dios mío, qué felicidad sentirse libre!»[51].

En su alegría ante la perspectiva de dejar el conservatorio pudo incluso superar el habitual pánico que le acosaba cada vez que surgía alguna nueva complicación en las relaciones con su esposa. La madre de Antonina comenzó a «bombardearle» con tiernas cartas y todo tipo de peticiones[52], lo que sugiere que Antonina, en su delirio, seguía ocultando incluso a su propia madre el verdadero estado de las cosas entre ella y su marido. «¡Ah, Dios mío!», añadió Chaikovski, «¡qué bien estar lejos de todo esto!». En efecto, no tuvo paciencia para permanecer en Moscú hasta diciembre. El 2 de octubre de 1878 anunció su marcha a Rubinstein, mientras que, en una carta dirigida a la señora von Meck ese mismo día, compartía sus planes inmediatos: pasaría el mes de octubre en San Petersburgo y a principios de noviembre regresaría a su amada Clarens, en Suiza.

Así comenzaron sus años de vagabundeo y de intensa creatividad. Liberado de la dependencia de su salario en Rusia, durante los años siguientes pasaría largas temporadas en el extranjero entre los regresos a su país natal.

1*PR,* p. 708.
2*PSSL,* 7, p. 95.
3*Ibid.,* p. 91 (abreviado); *PR,* pp. 365-366.
4*PSSL,* 7, pp. 95-96.
5*PM,* 1, p. 211.
6*PSSL,* 7, pp. 140-141.
7*Ibid.,* p. 167.
8*PSSL,* 7, p. 176 (abreviado); *PR,* p. 392.
9*PSSL,* 7, pp. 511-512 (con las citas del diario de Aliosha omitidas); *NC,* pp. 264-266.
10*PSSL,* 7, pp. 157-58; *PR,* pp. 387-388. Para más pasajes sobre Kotek durante este periodo, véase *TQM.*
11*Ibid.,* p. 158.
12*Ibid.,* pp. 154-155.
13*Ibid.,* p. 157.
14*Ibid.,* p. 175.
15Cf. la carta de Chaikovski a Piotr Jurgenson, 1 de julio de 1878; *ibid.,* p. 325.
16*Ibid.,* p. 220.
17*Ibid.,* p. 221. Sin embargo, hay que subrayar que en los escritos de Chaikovski las invectivas antisemitas del tipo citado aparecen muy raramente. Véase también la carta de la señora von Meck a Chaikovski del 4-6 de mayo de 1881, en la que expresa su indignación por los pogromos que estaban teniendo lugar contra la población judía en Zhmerinka, no lejos de su finca en Brailov. El compositor compartía su indignación. *PM,* 2, pp. 507-508.
18Yu. Davidov, *Zapiski o P. I. Chaikovskom,* cit., p. 31.
19*PSSL,* 7, p. 226. Cf. su carta a ella del 17 de abril de 1878, *ibid.,* p. 229.
20*Ibid.,* pp. 241-242 (abreviado); *PR,* pp. 402-403. Cf. la carta a Nadezhda von Meck, 9 de mayo de 1878, *ibid.,* p. 249.
21*PSSL,* 7, p. 240.
22*Ibid.,* pp. 243-244.
23*SAC,* pp. 224-226.
24*PSSL,* 7, p. 271.
25*Ibid.,* p. 285.
26*PM,* 1, p. 84.
27*PSSL,* 7, p. 259.
28*Ibid.,* pp. 266-267.
29*Ibid.,* p. 263 (abreviado); *NC,* p. 259. La última frase es el estribillo del cuento de Nikolái Gogol *El diario de un loco,* citado también por Masha en el drama de Chéjov *Tres hermanas.* Volverá a aparecer más adelante en contextos amorosos parecidos en los diarios y otras cartas de Chaikovski a Modest.
30*Ibid.,* p. 264 (abreviado); *PR,* p. 409 (abreviado); *CA,* 1, p. 122 ; *NC,* pp. 260-262.
31*Ibid.,* p. 344.
32*Ibid.,* pp. 295-296.
33*Ibid.,* p. 295.
34*Ibid.,* pp. 304-305.

35*Ibid.,* p. 305.

36Sin embargo, su mujer continuó acosándole con nuevas misivas, cada vez más incoherentes. Así, el 4 de julio el compositor informa a Modest de que en una de ellas «da su consentimiento al divorcio, pero exige que se lleve a cabo de la siguiente manera: debo ir a verla a Moscú, luego ella y yo nos expondremos ante el pueblo *(¡sic!)* y nos enfrentaremos a su juicio, y ella les dirá sin miedo toda la verdad acerca de mi vil comportamiento; y después de esto, que el pueblo, si lo desea, nos divorcie, ella está dispuesta a hacer este sacrificio». Le respondió que en agosto recibiría 2.500 rublos para saldar su deuda, pero que sus cartas le serían devueltas sin abrir. Carta a Modest Chaikovski, 4 de julio de 1878; *PSSL,* 7, p. 327. Cf. carta a Nadezhda von Meck, 29 de junio de 1878; *ibid.,* p. 322. La carta de Antonina a la que se hace referencia no se ha conservado, como tampoco la breve respuesta de Chaikovski.

37Cf. la carta a Nadezhda von Meck, 6 de julio de 1878, *ibid.,* pp. 328-330.

38*Ibid.,* pp. 296-297.

39*Ibid.,* pp. 297-298. Esta vez, el resultado no fue el despido del sirviente sino la huida de su amo al extranjero (un comentario revelador sobre el curioso *ménage* de Kondratiev).

40*Ibid.,* p. 366.

41*Ibid.,* p. 372 (abreviado); THMA, A3, n.º 1503.

42Cf., por ejemplo, la carta a Modest del 18 de junio, en la que informa de que Anatoli tenía encuentros amorosos con una chica del lugar en la cabaña de Chaikovski en Verbovka, a la que este llama «nuestra casita»; *PSSL,* 7, p. 311.

43*PSSL,* 7, pp. 380-381 (abreviado); *PR,* p. 442 (abreviado); *CA,* 1, p. 121.

44*Ibid.,* pp. 382-383.

45*Novoe vremia,* 26 de agosto de 1878.

46*PSSL,* 7, p. 384.

47*Ibid.,* pp. 384-386.

48*Ibid.,* p. 390.

49Carta de Turguéniev a Tolstói, 15/27 de noviembre de 1878. I. S. Turgenev, *Polnoe sobranie sochinenii,* 28 vols., Moscú-Leningrado, 1960-1968, *Pis'ma,* 13 vols., 12/1, p. 384.

50*PM,* 1, p. 440.

51*PSSL,* 7, p. 411.

52*Ibid.,* p. 409.

18. Encuentros invisibles

Chaikovski era plenamente consciente, por supuesto, de que la libertad con la que soñaba desde hacía años y que finalmente había conseguido, se la debía enteramente a su benefactora. Su amistad epistolar siguió creciendo en intimidad, ya que ambos demostraron ser capaces de superar los sutiles y delicados problemas emocionales que a veces implicaba. Así, por ejemplo, en un momento dado, ella sugirió que podían cambiar en su correspondencia el formal ruso *Vy*, o «usted», por el más familiar *ty*, o «tú». Se trataba de un gesto audaz, ya que en el idioma ruso y en las costumbres sociales se trata de un signo de amistad íntima que podría considerarse inapropiado entre un hombre y una mujer sin un vínculo específico. Ella lo hizo con la máxima delicadeza, aunque el compositor, como era de esperar, declinó la proposición con el mismo tacto. Tanto los aspectos más luminosos como los más sombríos de su relación se hicieron patentes en lo que suele denominarse el idilio florentino: la estancia de dos meses «juntos» en esa ciudad (noviembre y diciembre de 1878) durante la cual intercambiaron unas cincuenta cartas.

El 22 de octubre/3 de noviembre de 1878, cuando Chaikovski se preparaba para dejar San Petersburgo y marcharse de nuevo al extranjero, la señora von Meck le escribió: «Cómo me gustaría, querido, que cambiarais un poco vuestra ruta, es decir, que vinierais primero a Florencia durante un mes y medio, y luego fuerais a Clarens. <…> Si decidierais venir a Florencia ahora, os prepararía un apartamento en la ciudad para que durante ese mes y medio no tuvierais que preocuparos por nada y pudierais concentraros únicamente en lo que es más importante para ambos: vuestra música. <…> ¡Cómo me gustaría tentaros con Florencia!»[1]. Chaikovski respondió de inmediato desde San Petersburgo: «He recibido vuestra carta esta mañana, mi inestimable amiga, y al instante he decidido cambiar mis planes. El hecho de que deseéis que viva en Florencia durante una temporada, coincidiendo con vuestra propia estancia, es suficiente para que me precipite de todo corazón a esa ciudad. Con independencia de ello, yo mismo no quiero dejar pasar la oportunidad de estar por un tiempo cerca de vos»[2]. La respuesta de ella fue eufórica. «¡Qué maravillosa persona sois, qué enorme corazón poseéis, mi querido e incomparable amigo!», escribió. «Toda súplica sincera y sentida encuentra siempre un eco en vuestro noble y tierno corazón. Vuestra disposición a venir a Florencia me conmueve en lo más hondo, pero esa misma bondad y esa magnanimidad que os impulsa a dar lo mejor al otro, me impide aceptarlo incondicionalmente. En consecuencia, mi inestimable amigo, os pido seriamente –os exijo– que no vengáis a Florencia si no tenéis el deseo de hacerlo». Más adelante en su carta añadió: «Recibí vuestro telegrama en un momento en el que me sentía muy afectada por varios asuntos desagradables con los que la vida me obsequia con frecuencia, y, al leerlo, brotaron en mis ojos lágrimas de amor y de gratitud por vuestro gesto; me hizo sentir tan bien, tan aliviada, que me dije que, si en el mundo existe al menos una persona como vos, la vida entonces puede ser ciertamente buena. Oh, cuánto os quiero y qué agradecida os estoy»[3].

Se trataba de la más intensa declaración hasta la fecha de su amor por él y no

hay duda de que semejante efusión de elocuencia para enfatizar los nobles sentimientos del compositor se antoja casi excesiva, por muy sinceros y admirables que estos fueran. A pesar de estar prestando a Chaikovski un servicio poco común, ofreciéndole un alojamiento principesco para poder descansar y componer en una de las ciudades más bellas del mundo, ella seguía viendo en su consentimiento una buena acción que él realizaba por ella. Pero se trataba, por supuesto, de una estrategia retórica, parecida a la que Chaikovski había empleado para convencerla de que lo mejor que él podía hacer era dejar el conservatorio, construyendo el argumento de tal manera que no dejara al otro corresponsal ningún espacio para la discrepancia. No es de extrañar que, el 6 de noviembre, Chaikovski le respondiera desde Kamenka reiterando su consentimiento, y añadía: «Y por favor, querida, no creáis que al cumplir vuestro deseo estoy realizando ningún sacrificio, pese a que estaría dispuesto a esto último en cualquier momento de mi vida»[4].

Chaikovski permaneció con Anatoli en San Petersburgo hasta finales de octubre, tiempo que dedicó, como solía ocurrir cuando estaba en la capital, a visitar a familiares y amigos. De camino a Florencia, se detuvo primero en Moscú, donde se reunió con su criado Aliosha, y luego se dirigió a Kamenka, tal como había prometido a su hermana, aunque se quedó allí sólo una semana en lugar de los dos meses inicialmente previstos. En una carta dirigida a Modest describió a algunos miembros de la familia y del hogar de su hermana: «Bobik [es decir, su sobrino] está creciendo y ahora está muy feo, pero sigue siendo encantador. El objeto de mi salvaje y enloquecida pasión [Evstafi, el criado de los Davidov] ha adelgazado mucho, pero sigue siendo muy apetecible»[5].

Chaikovski no tenía demasiadas ganas de marcharse de Kamenka, pero el 15 de noviembre, acompañado por Aliosha, se puso en marcha y dos días después llegaron a Viena. El 20 de noviembre/2 de diciembre, el compositor fue recibido en la estación de Florencia por Wladyslaw Pachulski, quien le condujo a la Villa Bonciani, que su benefactora había alquilado para él. La señora von Meck residía con su familia en la cercana Villa Oppenheim. A Chaikovski, la perspectiva de vivir en la proximidad inmediata de la señora von Meck le preocupaba en no poca medida y, en la víspera de su partida de Kamenka, había escrito a Anatoli: «Nadezhda Filaretovna me ha alquilado un apartamento y, aunque, a juzgar por la descripción, está ubicado en un lugar precioso con una vista maravillosa de Florencia, se encuentra a dos pasos de la villa donde se aloja N[adezhda] F[ilaretovna], y me temo que esta circunstancia me va a limitar»[6]. El día siguiente de su llegada a Florencia, el compositor volvió a escribir a Anatoli: «Durante el viaje me inquietaba un poco la idea de que Nadezhda Filaretovna estaría tan cerca que podríamos encontrarnos, e incluso sospeché por momentos que tal vez me invitaría a visitarla. Pero la carta que ayer tenía sobre la mesa me tranquilizó por completo. Se puede evitar fácilmente que se produzca ningún encuentro. Ella se irá de aquí dentro de tres semanas y durante este periodo, por supuesto, no nos veremos ni una sola vez. En general, y por muy melancólico que me encontrase en Viena, aquí estoy de un humor alegre y placentero»[7].

Su estancia en Florencia fue orquestada por la señora von Meck con un cuidado por el detalle que rozaba lo increíble, hasta en los libros, los periódicos y sus cigarrillos favoritos. Durante todo ese periodo se escribieron casi

ininterrumpidamente, y las cartas de él representan un flujo interminable de deleite, gratitud y elogios, sólo superado por el flujo de respuestas extáticas de ella. Pero la propia perfección del acuerdo sirvió también para alimentar la vergüenza más profunda del compositor ante esta incesante lluvia de bendiciones a la que no podía responder adecuadamente, ni en lo material ni, según sentía, en lo emocional. Tal como había previsto, empezó a sentirse limitado y, en una carta a Modest, una semana después de su llegada, señalaba: «Me lo estoy pasando muy bien aquí y, como sé que nada me impide cambiar de residencia y de modo de vida cuando lo desee, no me aburro. Pero la cercanía de Nadezhda Filaretovna hace que mi estancia aquí carezca de libertad. Además, a pesar de sus interminables y diarias afirmaciones de que se siente *feliz* al saberme cerca, me parece que también ella debe percibir algo anormal en todo esto. La pobre mujer considera que es su deber escribirme cartas todos los días, y es obvio que a veces le resulta difícil encontrar temas de conversación. Por mi parte, tampoco yo tengo siempre algo que escribir; sin embargo, también me veo en cierto modo obligado a escribir todos los días. Pero, sobre todo, me sigue atormentando la idea de que tal vez pretenda atraerme a su lado. No obstante, en ninguna de sus cartas hay el menor indicio de ello»[8]. Es muy probable que estos recelos se derivasen, al menos en parte, de su reciente experiencia matrimonial y de un miedo espontáneo a verse de nuevo «atrapado» por una mujer. En su mente, el gesto más inocente amenazaba con adquirir un significado de peso. El hecho de que algunos de los comentarios y connotaciones de estas cartas a sus hermanos parezcan contradecir las emociones expresadas en sus cartas a la señora von Meck no es motivo suficiente para acusar de insinceridad a Chaikovski. Con su hipersensible constitución nerviosa, el compositor era, como hemos visto, susceptible de impulsos mutuamente excluyentes pero absolutamente sinceros. Además, las cartas a sus hermanos de esta época, a pesar de algunas discrepancias de tono respecto a las dirigidas a su benefactora, demuestran, más que desmienten, la profundidad de su gratitud y de su compromiso emocional con ella.

Este compromiso se vio reforzado por la noticia del exitoso estreno en San Petersburgo de la *Cuarta sinfonía*, dedicada a la señora von Meck. La obra fue saludada como una obra maestra inmediatamente después de esa primera interpretación en la capital, dirigida por Eduard Nápravník. Un elogiosísimo artículo aparecido en la *Gaceta de San Petersburgo* afirmaba que la nueva sinfonía de Chaikovski era «una de las obras más admirables de un gran maestro que maneja con soltura una exquisita paleta de colores musicales y que es capaz, incluso cuando se sirve de materiales comparativamente pobres en términos de invención melódica, de cautivar y embelesar al oyente gracias a los intrincados diseños de la textura musical»[9]. Fuertemente impresionado, Hermann Laroche escribió, en una entusiasta reseña, que la obra trascendía los límites tradicionales de la forma sinfónica[10]. Modest, que había asistido al estreno en San Petersburgo, informó a su hermano: «Si se puede concebir algo parecido al furor después de la interpretación de una obra orquestal, eso es exactamente lo que tu sinfonía produjo»[11].

A principios de diciembre, animado por el éxito de la sinfonía, Chaikovski comenzó a sentir que su impresión de verse limitado era sustituida por una

agradable sensación de rutina. «Nadezhda Filaretovna ha dejado de cohibirme», informó a Anatoli el 5/17 de diciembre. «Incluso me he acostumbrado a la correspondencia diaria, y aquí debo reconocer el mérito de esta mujer no sólo maravillosa sino también muy inteligente. Siempre se las arregla para que nunca me falten temas de conversación. <…> Coincidimos una tarde en el teatro, pero no deslizó la menor insinuación de que deseara encontrarse conmigo, de modo que en este sentido estoy bastante tranquilo. <…> De hecho, me siento espléndidamente aquí; no hay nada que perturbe mi carácter misántropo»[12]. Durante el «idilio florentino» de 1878, el nuevo favorito de la señora von Meck, Wladyslaw Pachulski, se convirtió en un tema importante en la correspondencia entre ambos. Ella había pedido con anterioridad a Chaikovski su opinión acerca de las dotes musicales de su protegido. Tras haberse familiarizado con las «composiciones» del joven, Chaikovski escribió el 22 de noviembre/4 de diciembre una larga carta a la señora von Meck en la que confesaba que no veía ningún talento especial en las obras de Pachulski, tan sólo ciertas habilidades musicales, «en ningún caso excepcionales». Le aconsejaba que «hiciera lo posible por animarle y ayudarle a estudiar» con objeto de adquirir la técnica pianística que todo compositor necesita[13]. Esta sobria opinión, una vez despojada de los adornos de la cortesía epistolar, contrastaba claramente con el exagerado entusiasmo de la propia señora von Meck. Sin embargo, ella se mostró agradecida incluso por esto y respondió con su habitual elegancia, adivinando los verdaderos sentimientos de su corresponsal. «Habéis tratado mi petición sobre Pachulski con tanta amabilidad y atención que ya temo que sus visitas os molesten», escribió, y luego: «Por favor, mi querido, bondadoso y gentil Piotr Ilich, no os sintáis cohibido en lo más mínimo. Si este asunto os aburrió ayer, dejadlo estar hoy, si os aburre el sábado, dejadlo estar el domingo»[14]. Pero Chaikovski contestó ese mismo día, no menos elegantemente, que estaría encantado de continuar este tipo de «clases magistrales» con el joven, pensando, sin duda, que era lo mínimo que podía hacer por la señora von Meck a cambio del benéfico caudal de dádivas que había derramado sobre él desde el comienzo de su relación.

Sin embargo, poco después de su idilio florentino, ella se dio cuenta de que los esfuerzos de Chaikovski en favor de Pachulski no reflejaban ningún interés artístico por su protegido, sino más bien un deseo de complacerla. «Agradezco infinitamente, mi inestimable amigo, vuestra simpatía y vuestras atenciones hacia mi hijo adoptivo Pachulski», le escribiría desde Viena el 7/19 de enero de 1879. «Las acepto como expresión de vuestra entrañable amistad hacia mí»[15]. No sólo estas clases con Pachulski, que a la larga resultarían infructuosas, hicieron que Chaikovski se sintiera algo incómodo en ocasiones durante su estancia en Florencia. De sus cartas a Modest se desprende que fue perseguido por un proxeneta homosexual (un tal Napoleone), quien le ofreció en repetidas ocasiones los servicios de chaperos callejeros, que el compositor, después de algunas vacilaciones, rechazó con la determinación, al menos por un tiempo, de no caer en más tentaciones[16].

A principios de diciembre, la señora von Meck, mientras se preparaba para dejar Florencia e ir a Viena, y habiendo disfrutado claramente de su estancia tan cerca de su ídolo, le propuso un plan similar para París, adonde pensaba acudir después de Viena. «Sería estupendo, querido mío, que también pudierais

modificar ligeramente vuestra ruta», le escribió el 6/18 de diciembre, «es decir, que viajéis ahora a Clarens y en febrero vengáis a París. De este modo podríamos volver a vivir cerca uno de otro, aunque por supuesto en París nos sentiríamos más alejados, ya que la ciudad es enorme y está llena de gente; pero para mí seguiría siendo un motivo de alegría»[17].

Se trataba de otra oferta principesca, dado que, al igual que en Florencia, ella proponía correr con todos los gastos, además del subsidio mensual. Sin embargo, en una carta a Modest del 6/18 de diciembre, Chaikovski se mostró muy poco animado por la idea, considerándola una nueva intromisión en su libertad, aunque al mismo tiempo sentía un evidente remordimiento con respecto a la señora von Meck: «Estoy de mal humor y el motivo es Nadezhda Filaretovna. Esta mujer extraordinariamente generosa acaba de salir con lo siguiente. En algunas de sus cartas ya había insinuado que le gustaría que las cosas fueran siempre como ahora, que le gustaría ocuparse siempre de todos y cada uno de los aspectos de mi bienestar personal. (Como sabes, aquí no tengo que pagar nada, pese a que el 1 de diciembre recibí puntualmente la suma habitual.) En ese momento pensé que eran sólo palabras. Pero hoy me escribe que ha decidido ir a París a finales de enero, después de su estancia en Viena, y me pide que no vaya a París ahora, que, si realmente no deseo ir a Viena (aunque me lo ha sugerido), me dirija primero a Clarens y acuda a París en febrero. En otras palabras, pretende que no viva en París por mi cuenta, sino en un apartamento que ella ha alquilado y equipado con todo lo necesario».

Sin embargo, Chaikovski tenía un motivo de peso para resistirse al calendario propuesto por la dama, que no era otro que la necesidad de visitar París lo antes posible con objeto de recoger materiales para su siguiente proyecto operístico, *La doncella de Orleans*. En consecuencia, respondió que ahora tendría que hacer precisamente eso, para luego trasladarse a Clarens, aunque se comprometía a regresar a París el 20 de febrero. La carta a Modest citada en el párrafo anterior prosigue así: «Después de leer todo eso, ya ves, estoy enfadado. Me dirás que no me queje, que estoy demasiado bien. Es cierto, pero también lo es que, por muy delicada y tierna que sea, Nadezhda Filaretovna sigue obstaculizando en cierto modo mi libertad, y, si fuera posible, rechazaría con gusto sus apartamentos, ya que el dinero que me da es suficiente para mi completo bienestar. ¡Señor, perdona mi pecado! ¡Quejarme de N[adezhda] F[ilaretovna] es una terrible bajeza!»[18].

La idea de una ópera sobre Juana de Arco se le había ocurrido unas semanas antes en Kamenka, donde encontró la traducción de Vasili Zhukovski de *Die Jungfrau von Orleans* de Schiller. En Florencia había empezado a componer música para este proyecto, a pesar de no disponer todavía de un libreto. Estaba ansioso por encontrar en París una copia del libreto de la ópera *Jeanne d'Arc* de Auguste Mermet, de 1876, en el que pensaba basar su propia obra. Sin embargo, sintió una vez más que no podía rechazar del todo a su benefactora, y su respuesta, escrita el mismo día que la carta a Modest, tenía un tono muy diferente: «Seguiré vuestro consejo <…>. Estoy dispuesto a ir a Clarens, trabajar duro allí durante un tiempo y, después, en febrero, acudir a París, algo que, por supuesto, me será doblemente grato, entrañable y placentero porque usted estará allí. Después de todo, es lo que deseáis, y eso para mí es razón suficiente para

desear de corazón lo mismo»[19]. La respuesta de la dama fue, como de costumbre, extática y apologética. «¡Mi querido e infinitamente adorado amigo!», escribió el 7/19 de diciembre. «No sé cómo transmitiros mi alegría y gratitud por vuestra disposición a cambiar una vez más vuestros planes por mí. Pero mi conciencia comienza de nuevo a atormentarme y me pregunto si acaso estoy abusando de vuestra disposición a hacer siempre buenas acciones por mí. <…> Me siento tan avergonzada que, a pesar de desearlo tanto, os pido, mi querido y bondadoso amigo, que no vengáis a París a principios de febrero si os resulta de algún modo inconveniente»[20]. Resulta tan curioso como revelador que Chaikovski, habida cuenta de su percepción de la presencia de ella como una coacción a su propia libertad, se sumiera en la depresión tan pronto como la señora von Meck se marchó de Florencia. Una vez más, nos sorprende la fuerza del apego «platónico» hacia ella, en no menor medida que su anterior incomodidad, igualmente «platónica», por su cercanía. En una carta a Modest del 15/27 de diciembre se lamentaba: «Nadezhda Filaretovna se ha marchado y, contra todo pronóstico, siento una gran nostalgia por ella y un vacío. Cuando paso por delante de su villa desierta, las lágrimas acuden a mis ojos, y el Viale dei Colli se ha vuelto sombrío y aburrido. Me había acostumbrado tanto a comunicarme con ella a diario, a verla pasar cada mañana con todo su séquito, que aquello que al principio me constreñía e incomodaba, ahora constituye un motivo de profundo pesar»[21].

Dos años más tarde, de nuevo en Florencia, la señora von Meck recordaba su idilio otoñal con nostalgia y emoción casi idénticas: «Aquí estoy en Florencia, en mi espaciosa Villa Oppenheim, pero, Dios mío, qué triste, qué doloroso me resulta que no os encontréis aquí, mi querido e incomparable amigo. Llegamos ayer a las siete de la mañana y enseguida, después de tomar mi café, acudí en mi carruaje a lo largo del Viale dei Colli para echar un vistazo a la casita Bonciani, tan querida y llena de recuerdos preciosos de cuando os sentía en ella; cuando veía sin ser vista vuestra entrañable imagen, oyendo llena de dicha los sonidos que salían de vuestros dedos. Pero en esta ocasión, pasar por delante de este lugar inolvidable me apenó de tal forma que brotaron lágrimas de mis ojos y sentí mi corazón atenazado por la añoranza, a la que siguió al instante una especie de amargura al pensar que otra persona ocupaba ahora ese espacio, y esta otra persona me pareció tan desagradable y ofensiva que sentí deseos de echarla de allí de inmediato y alquilar yo misma esta dacha, para que nadie pudiera habitarla; pero me contuve, pues ya me consideran lo bastante excéntrica»[22].

Chaikovski, que partió de Florencia en dirección a París el 16/28 de diciembre, había sido en cierto modo insincero al afirmar a la señora von Meck que la única razón para hacer escala en París en su trayecto hacia Clarens era la necesidad de recopilar material para su ópera. Otra razón era Kotek, al que «convocó» a la capital francesa y a quien seguía apoyando económicamente. Pero, como la ruptura entre el joven violinista y su común benefactora se antojaba irreparable, el compositor optó prudentemente por no mencionar en absoluto su nombre[23]. Poco después de su llegada, tuvo noticia, a través de su editor Piotr Jurgenson, de una nueva comunicación de Antonina, lo que bastó para arruinar su estado de ánimo, que experimentaba altibajos en sus sentimientos hacia Kotek, a quien encontraba al mismo tiempo entrañable e irritante[24]. La reaparición de

Antonina fue precedida por un episodio tragicómico, al enterarse de que Modest había sido abordado por un tal Lev Kolreif, un prestamista al que los hermanos conocían, que había ofrecido sus servicios para espiar a Antonina con el fin de exponerla como adúltera. Esta noticia provocó un desmesurado ataque de furia en el compositor: «Es posible que no se trate más que de una irritación morbosa e infundada por mi parte, pero basta con que se me mencione el nombre del reptil para sentirme enloquecido e irritado en extremo. El simple nombre de esta criatura me provoca una especie de dolor físico, y te imploro que jamás menciones toda esta inmundicia a menos que sea absolutamente necesario»[25]. A finales de año sucedieron dos cosas que sumieron a Chaikovski en una gran turbación. Una, como ya se ha mencionado, fue la carta que Antonina escribió a Jurgenson, de la que el compositor informó a Anatoli el 19/31 de diciembre, casi inmediatamente después de llegar a París: «No puedo negar que experimenté un sentimiento de asco al ver su letra», e imploró a su hermano (y, por su mediación, a otros parientes cercanos) que, si recibían alguna misiva de ella, se abstuvieran absolutamente de contestar[26].

Casi al mismo tiempo se enteró de una noticia más inquietante, que interpretó como un intento de chantaje. En una carta fechada el 21 de diciembre/2 de enero hizo partícipe a la señora von Meck de su preocupación: «Os escribo con el corazón encogido y con angustia y pesar en el alma. El motivo es el siguiente. De nuevo ha surgido inesperadamente ante mí el espectro fatídico de mi reciente pasado. Esa cierta persona vuelve a recordarme su existencia. Hoy me ha llegado una carta de Anatoli. Ha recibido la visita de un misterioso caballero, que afirma ser un pariente de esa cierta persona. Le ha dicho a mi hermano que esa cierta persona ha buscado un abogado y ahora pide el divorcio. Ahora bien, este caballero, pese a no exhibir ningún poder notarial, se presentó ante mi hermano para decirle que, después de leer mis cartas y convencerse con base en ellas de mi honestidad, quería arreglar el asunto pacíficamente y deseaba conocer mis condiciones. Verdaderamente, ¡este embrollo es como para volverse loco! Un día rechaza categóricamente cualquier conversación sobre el divorcio y al siguiente inicia un procedimiento con el fin de obligarme a aceptar lo que en realidad es mi más ardiente deseo. <…> En esencia, debería estar contento por el hecho de que esa cierta persona haya entrado por fin en razón. Pero no hay manera de prever y saber hasta qué punto la cosa va en serio o si no está tramando alguna nueva treta. Además, ¡me resulta insoportablemente doloroso volver a recordar todo esto! De vez en cuando me olvido de toda esta historia, pero después, cuando el espectro vuelve a asomar inesperadamente la cabeza, todo se vuelve a poner cuesta arriba»[27]. Por la carta de Chaikovski a Anatoli del 21 de diciembre/2 de enero nos enteramos de que el nombre del «misterioso caballero», que afirmaba ser el representante de Antonina, era Simonov (que resultó ser un falso nombre utilizado por Alexander Shlikov, futuro esposo de hecho de Antonina), a quien el compositor identificó inmediatamente como un estafador. «De hecho –prosigue la carta– podemos prescindir de cualquier intervención por su parte. <…> Deberías haberle contestado que, si Antonina Ivanovna tiene un abogado, sólo negociaremos con aquel al que le haya otorgado un poder formal. En todo caso, si este caballero o su abogado vuelven a ponerse en contacto contigo, explícales que estoy de acuerdo con el divorcio en cualquier momento,

pero que no daré ningún dinero ahora y que sólo puedo asumir los gastos. <…> ¿No era ella, después de todo, la que se negaba a tener nada que ver con abogados y no quería seguir con las formalidades del proceso de divorcio? <…> ¿Qué puede estar tramando? No hay ninguna necesidad de coaccionarme para que me divorcie, por ejemplo, por impotencia, ya que estoy dispuesto a iniciar el procedimiento sobre esa base». Esta referencia a la impotencia puede considerarse una prueba indirecta de que su matrimonio nunca llegó a consumarse. La carta termina con esta frase: «He estado bastante angustiado por la reaparición del repugnante espectro del reptil y, por ese motivo, me siento incapaz de escribir sobre mis actividades aquí, sobre cómo estoy pasando mi tiempo, etc.; en dos palabras, no estoy de humor para conversar»[28].

Con la mencionada carta a Jurgenson dio comienzo la segunda oleada de desafortunadas tentativas de chantaje por parte de Antonina desde aquella primera en octubre de 1877, intentos que finalmente no tuvo el valor de llevar a cabo, tal vez por la confusión que reinaba en su mente respecto al posible delito de homosexualidad, que, en este caso concreto, no podía ser objeto de procesamiento penal. Una ley rusa de 1832 decía que el inicio de cualquier procedimiento jurídico sobre esa acusación, por no hablar de la condena efectiva del acusado, requería una prueba material del «delito», que se entendía estrictamente como un acto sexual anal entre dos hombres. Dicha prueba podía ser la exposición del acusado en flagrante delito o el testimonio de al menos dos personas que hubieran sido víctimas o participantes en el acto. Además, para evitar escándalos, esta ley no se aplicaba prácticamente nunca a personas pertenecientes a las clases sociales más privilegiadas. Chaikovski, jurista de formación y hermano de un abogado en ejercicio, debía estar al corriente de todo ello y sabía que las posibilidades de que el chantaje de Antonina tuviera éxito eran prácticamente nulas. Esto explica su postura combativa en varias cartas a Anatoli refiriéndose a las posibles intenciones de su esposa. «¿Qué puedo temer?», había escrito a Anatoli en febrero de 1878. «No me asustan sus chismes y, en todo caso, seguirán su curso. <…> ¿Quiere chantajearme denunciándome a la policía secreta?. Que lo haga, no lo temo en absoluto»[29]. Y en otra parte razonaba: «Ella no quiere perder los diez mil rublos, eso es todo. Es tan rematadamente estúpida que probablemente haya pensado que es mejor justificar nuestro divorcio no sobre la base del adulterio sino de mi impotencia, pensando que eso me amedrentará... No puedo imaginar otras causas para su iniciativa, pero el *chantaje,* en este caso, también es imposible, por muy decidida que esté a llevarlo a cabo. Mis cartas sólo contienen argumentos a mi favor»[30].

Por otra parte, es muy posible que Alexander Shlikov, en el invierno de 1878-1879, actuara por iniciativa propia y tratara de impulsar el divorcio para poder casarse él mismo con Antonina. Así pues, el compositor parecía estar muy seguro de que no tenía nada que temer, una confianza que, por supuesto, le dictaba la razón. Sin embargo, debido a su viva imaginación, a menudo se mostraba reacio a aceptarlo racionalmente y, a pesar de su consabida inmunidad, a veces le asaltaban dudas e incluso pesadillas sobre el tema. Sin embargo, estas pasaban rápidamente y pronto se reía de sus propios temores. «Lo que también quiero decirte –escribió a Anatoli el 26 de diciembre/7 de enero– es que ahora me parece ridículo y vergonzoso el revuelo que armé con tu carta sobre Antonina

Ivanovna. Me vuelvo completamente loco en cuanto este asunto sale a la luz. He llegado a imaginar cualquier cosa. Por ejemplo, había llegado al convencimiento de que ella iniciaba un proceso penal y pensaba acusarme de haberla utilizado torticeramente. Me imaginé vívidamente en el banquillo de los acusados, machacando al fiscal en mi discurso final, pero aun así sucumbiendo bajo el peso de la vergonzosa acusación. En las cartas que te escribí aparenté mucho coraje, pero de hecho me consideraba del todo perdido. Ahora todo esto me parece un auténtico disparate»[31]. Así y todo, hay que decir que los temores de Chaikovski no carecían de fundamento. Por supuesto, la posibilidad de un chantaje era bastante inverosímil, pero seguía siendo concebible que la cuestión de la homosexualidad saliera a la luz durante el proceso de divorcio y se convirtiera en fuente de problemas. Esto explica, en cierta medida, las interminables vacilaciones de ambas partes en torno a la cuestión del divorcio, que finalmente nunca llegaría a una conclusión satisfactoria. Para Chaikovski era esencial que Antonina se atuviera durante todo el proceso a una determinada versión de los hechos, sin la menor desviación, pero, en vista de la inestabilidad mental y emocional de la mujer, no podía estar seguro de que fuera capaz de hacerlo. De no haber tenido nada que ocultar, a Chaikovski no le habría importado que Antonina dijera lo que se le pasara por la cabeza durante el juicio de divorcio. En su conclusión sobre el tema, expresada en una carta a la señora von Meck del 13/25 de enero de 1879 desde Clarens, se acercó todo lo posible a revelar la verdad sin detallarla. «Ella sigue deseando el divorcio», escribió, «pero de una manera completamente idiosincrásica. Mientras tanto, es esencial que ambas partes adoptemos una actitud responsable en este asunto; de lo contrario, puede producirse una situación tan desagradable como peligrosa». Por razones obvias, no especificó en qué consistía ese peligro. «Así pues –proseguía–, he llegado a un punto en el cual, aunque en términos absolutos el divorcio supondría para mí una bendición incalculable, en términos relativos, considerando las circunstancias y el carácter de uno de los *dramatis personae*, me asusta y aterroriza, y sólo lo emprenderé con extrema precaución, y siempre en el caso, repito, de que la iniciativa la tome la otra parte»[32].

Sin embargo, antes de abandonar París a finales de diciembre, el compositor había empezado a sacudirse la pesadumbre que le había producido esta última aparición de su esposa. No pudo resistirse del todo a los encantos de la «alegría parisina» y, en particular, de sus teatros. Dos veces visitó la Comédie Française, donde se encaprichó de un joven y apuesto actor llamado Boucher, al que él y Modest habían visto por primera vez durante su primera visita a París dos años antes. «[El actor Got] interpreta a un hombre joven e increíblemente elegante que recibe una bofetada en la cara al final de la obra», escribió a Modest el 26 de diciembre/7 de enero. «¡Qué no daría yo para que esa misma mano ofendida por Got me diera cien bofetadas! Esa mano pertenece a una criatura divina que tú y yo admiramos en aquella memorable producción de 1876. Su nombre es Boucher. ¿Te acuerdas de él? ¡Qué persona tan encantadora y qué maravilloso actor! Me encantó haberle visto en ambas obras»[33]. Esta confesión, que por sí sola bastaría para disipar cualquier duda sobre la homosexualidad de Chaikovski, está teñida además de un masoquismo implícito, del que ya hemos tenido algunos atisbos en el transcurso de esta narración; recordemos, por ejemplo, su actitud

hacia Serguéi Kireyev, tal como la describe Modest, o sus propias declaraciones, tan humillantes para su propia dignidad, acerca de su enamoramiento del criado Evstafi en Kamenka. Sin embargo, si tenemos en cuenta la excepcional franqueza de sus cartas y diarios, y el hecho de que tales pasajes aparecen muy raramente en ellos, se puede afirmar con total seguridad que tales impulsos masoquistas no dominaban en absoluto su psique y apenas tuvieron una expresión física significativa.

Chaikovski llegó a Clarens el 30 de diciembre/11 de enero y se instaló de nuevo en la Villa Richelieu, donde su casera, la hospitalaria Mme. Mayor, le rodeó de atenciones y cuidados. Se había «encariñado» con la familia de su anfitriona y su pensión, y con el hermoso paisaje del lago de Ginebra. Todo le recordaba su estancia allí, en la primavera anterior, con Modest, Kolia, Kotek y Aliosha, suscitando en él durante un tiempo pensamientos melancólicos. Sin embargo, al día siguiente de su llegada se puso a trabajar en *La doncella de Orleans*, escribiendo música por las mañanas y trabajando en el libreto por las tardes. La casa de huéspedes, prácticamente vacía, le servía perfectamente para componer, porque podía cantar y tocar sin preocuparse por molestar a nadie. El libreto de Mermet había resultado de poca utilidad y Chaikovski había decidido escribir su propio texto a partir de la traducción de Zhukovski del original de Schiller, así como de la obra de Jules Barbier *Jeanne d'Arc*. El idealismo de Schiller había ejercido siempre en el compositor una especial fascinación, como lo hizo con muchos de sus contemporáneos rusos. Uno de ellos, Alexander Herzen, escribió que Schiller sólo podía desagradar a los «aburridos o a los viejos», mientras que Dostoievski lo situaba en el centro de su «educación "sentimental"»[34]. «Al final, he llegado a la conclusión", explicó Chaikovski a la señora von Meck, "de que la tragedia de Schiller, aunque no se ajusta a la verdad histórica, sigue superando en su profunda verdad psicológica a todas las demás representaciones artísticas de Juana»[35].

Durante su estancia en Clarens, para su propia sorpresa, decidió recapitular sus relaciones con Kotek, de quien acababa de separarse en París. En una carta a Modest del 2/14 de enero de 1879, en la que respondía al informe de su hermano sobre algunos de sus propios enamoramientos, Chaikovski confesó de repente: «En París, mientras escudriñaba la fisonomía de Kotek, aniñada y un tanto chinesca, me preguntaba a menudo: ¿cómo he podido realmente haber estado tan fascinado por él? Qué cosa tan extraña es el enamoramiento y con qué firmeza se instala en el corazón de uno, incluso cuando no es particularmente grande. Mi amor por él pasó muy rápidamente, pero un residuo de este amor permaneció un largo tiempo. No hace mucho, durante la primavera pasada aquí, en Clarens, podía hablarle con franqueza de mi amor. Ahora me resulta sencillamente insultante pensar que alguna vez haya podido conmoverme al ver su figura y que haya podido considerar una dicha suprema tocarlo. Me resulta incomprensible»[36]. Entre sus sesiones de trabajo, el compositor realizaba paseos diarios, cuya naturaleza fue sistemáticamente censurada en todas las ediciones antiguas de sus cartas, tanto por los censores soviéticos como por Modest en su propia manipulación de los originales. Estos paseos se realizaban, en parte, para buscar hombres jóvenes que se prestaran a sus deseos. «Actualmente me siento presa de una extraordinaria voluptuosidad y por eso

todos mis paseos transcurren con la infructuosa esperanza de realizar encuentros de algún tipo», escribía a Modest el 6/18 de enero. Continuando en la clave alegórica en la que ambos hermanos eran duchos, añadía: «De nuevo hubo un vano intento de devorar con la mirada a todas las muchachas que se cruzaban en mi camino»[37]. Sin embargo, el pequeño pueblo suizo de Clarens no se podía comparar con París en ese aspecto y, evidentemente, a menudo regresaría a la pensión sin satisfacer su apetito sexual. Tal vez esta circunstancia explica los divertidos sueños eróticos que tuvo en esa época, uno de los cuales le contó a Anatoli en una carta del 9/21 de enero: «[El] sueño era que Anette Merkling [la prima favorita de Chaikovski] dormía conmigo en la misma cama y me imploraba, sollozando, que la utilizara. Para que no viera mi cosa no erecta, fingí sollozar y le dije que lo sentía por ella, pero que, a pesar del deseo apasionado de satisfacerla, no me atrevía a cometer el incesto. Entonces ella agarró con fuerza mi miembro vergonzosamente colgante y yo me desperté horrorizado y decidí contaros inmediatamente ambos sueños a ti o a Modia en la primera carta que os escribiese. ¿No es curioso?»[38]. Parece probable que las experiencias de los últimos meses relacionadas con Antonina, junto con su propia idiosincrasia psicosexual, encontraran una peculiar vía de escape en este sueño.

También estaba muy satisfecho con las «tiernas muestras de afecto» de Aliosha. En su tiempo libre, Chaikovski le instruyó en el idioma francés y, claramente beneficiado por estas lecciones, el joven sirviente continuó sus avances amorosos hacia la vivaz y encantadora criada de Mme. Mayor, Marie, por la que el propio Chaikovski había llegado a sentir «un gran *penchant*»[39]. En una carta a su hermana del 21 de enero/2 de febrero, le confía: «Vivo agradablemente en mi pequeño y acogedor rincón, aunque de forma algo monótona; mi trabajo, sin embargo, avanza a toda velocidad. No veo absolutamente a nadie; mi compañía consiste en Aliosha, Marie (esa misma chica que te recomendé y a la que tengo mucho cariño), los libros y la música. Tengo tanto que hacer que ni siquiera me doy cuenta de las horas que pasan»[40]. También se había hecho muy amigo de Gustave, el hijo de trece años de la casera, al que describió a Modest de la siguiente manera: «Este Gustave se encuentra ahora en el mismo estado en el que en su momento encontré a Evstafi. Ha crecido de repente, se ha vuelto inexpresablemente más guapo y ha florecido»[41].

De vez en cuando, en sus cartas también podemos vislumbrar alusiones dispersas a la propia angustia amorosa de Modest, como, por ejemplo, en este pasaje del 2/14 de enero: «He recibido hoy tu dulce carta. <…> No sabes lo bien que comprendo tu situación. A mí me ha ocurrido muy a menudo. De hecho, no estás enamorado de ninguna de las tres jóvenes damas, ya que *estar enamorado* consiste precisamente en sentir que no existe nada en la tierra más bello que *ella*»[42]. Teniendo en cuenta las preferencias sexuales de ambos hermanos, no es difícil deducir el verdadero sexo de las jóvenes «damas». Evidentemente, el término era empleado por si la carta caía en manos equivocadas, por ejemplo, en las de los padres del joven Kolia, con quien Modest vivía. Algunos años más tarde, el compositor sentiría la necesidad de justificar la vida de soltero de su hermano ante la señora von Meck: «Preguntáis, querida amiga, por qué mi hermano Modest no contempla el matrimonio», le escribió en 1884. «Por el momento no piensa en ello por una cuestión de base, ya que, hasta que la

educación de Kolia no se haya completado, considera imposible contraer matrimonio. Y creo que tiene razón al pensar que no sería en realidad justo que nuevos y fuertes intereses le distrajeran de las atenciones que requiere su alumno, por el que siente un afecto ilimitado»[43]. Las principales razones de la soltería de Modest eran, por supuesto, muy distintas, pero su benefactora difícilmente habría podido adivinarlas. La complicada tarea de educar a un niño sordomudo, unida a la personalidad dominante de su genial hermano, era sin duda un obstáculo para la realización de las ambiciones literarias de Modest. Chaikovski, pese a no ser un hombre de letras, poseía discernimiento y gusto en ese campo y tenía en alta estima las dotes literarias de su hermano, pero finalmente estas no llegarían a alcanzar todo su potencial. La novela corta de Modest *Los zánganos* no llegó a publicarse; algunas de sus obras de teatro se representaron con cierto éxito, pero, en cuanto a sus méritos artísticos, eran claramente de tercera categoría. De hecho, la biografía de su gran y adorado hermano se convertiría en su principal y más fructuoso empeño literario. Por lo demás, nunca sabremos hasta qué punto la compañía continua de Modest (y a menudo también del compositor) ejerció una influencia real en el desarrollo de las propias preferencias sexuales de Kolia. El material biográfico que ha salido a la luz tras la apertura de los archivos muestra que, en este aspecto, Kolia no siguió la senda de los hermanos Chaikovski. Modest era un hombre complejo; su hermano mayor señaló repetidamente la combinación que se daba en él de seriedad y ligereza, de responsabilidad y frivolidad. No cabe duda de que, en los años que siguieron a la asunción de la tutela de Kolia, y especialmente tras los viajes que emprendieron juntos al extranjero después de la crisis matrimonial del compositor, Modest empezó a ocupar un lugar cada vez más importante en el corazón de Piotr. Mientras que en los años anteriores Anatoli había figurado invariablemente como favorito, ahora los papeles se invertirían de forma decisiva. Chaikovski lo reconoció en broma en una carta a Modest del 30 de noviembre/12 de diciembre de 1878: «Dile [a Anatoli] que te asciendo definitivamente al rango de *mascota*»[44].

Antes incluso de que empezara, la estancia “juntos” de Chaikovski y la señora von Meck en París en febrero de 1879 resultó bastante menos idílica que su experiencia florentina. Las circunstancias económicas volvieron a ser la causa de los problemas. Chaikovski había gastado más de la cuenta en Clarens y esperaba con ansia la llegada de la «suma presupuestaria» (otro eufemismo para referirse a su asignación mensual), mientras que la señora von Meck, en la idea de que él llegaría a París a primeros de mes, había estado esperando con impaciencia su «reencuentro» en la capital francesa para que se la entregaran directamente. Al enterarse de su situación, la dama le envió de inmediato mil francos a Clarens («porque ahora no tengo nada más pequeño»), junto con mil disculpas[45]. Tras su llegada a París, el 18 de febrero, Chaikovski escribió a su benefactora: «Os doy las gracias, querida amiga, por el maravilloso apartamento <…> por el hecho de que mi primera impresión de París haya sido tan agradable gracias a <…> el acogedor pisito en el que ahora me encuentro»[46]. Poco después, sin embargo, se produjeron diversos malentendidos en relación con su alojamiento en la capital francesa. El apartamento que ella había alquilado para él le pareció al compositor desmesuradamente caro, a pesar de que ella corría con todos los

gastos. En consecuencia, decidió mudarse a un segundo apartamento y lamentó no poder alquilar un tercero aún más barato. Como resultado de todo ello, la correspondencia entre ambos se convirtió en un torrente de exageradas disculpas mutuas[47]. Parece probable que Chaikovski se hallase en un estado irritable desde el momento en que llegó. Al fin y al cabo, tenía muy pocas ganas de ir a París, y lo hizo únicamente por la insistencia de su benefactora. Fue también en esta época cuando empezó a ser consciente de que esta limitación de su libertad podía ser desplazada a veces por otras preocupaciones con respecto a su benefactora. «Mis relaciones con N[adezhda] F[ilaretovna] han cambiado mucho», escribió a Modest el 10/22 de febrero. «Últimamente ha dejado de escribirme con el pretexto de que sufre tales dolores de cabeza y de ojos que se siente incapaz de tomar la pluma. Para no atormentarse por no poder responder a las cartas que recibe de mí, me ha pedido que no le escriba más que una vez a la semana. En Florencia era todo lo contrario. Me escribía todos los días, y yo también. Creo que simplemente se ha cansado de mantener esta correspondencia. En cualquier caso, me resulta muy extraño. ¿Qué necesidad tenía de que yo viviera en París al mismo tiempo que ella? En Florencia nos veíamos e intercambiábamos cartas a diario, pero aquí, si no fuera por Pachulski, que viene a recibir clases, no tendríamos absolutamente ningún contacto. Por desgracia, debo reconocer que nuestra relación es anormal y que, de vez en cuando, esta anormalidad se manifiesta»[48].

La lentificación de esa misma correspondencia que antes veía como una carga, ahora casi ofendía a Chaikovski y en ello vemos claramente su habitual inseguridad, incluso paranoia. No cabe duda de que los dolores de cabeza de la dama no eran en absoluto un pretexto, sino, de hecho, una fuente de sufrimiento real. «Mi cabeza está tan alterada que no puedo inclinarme sobre la mesa para escribiros», explicó en una ocasión, «sino que lo hago de pie, manteniendo el papel a la altura de la cabeza y, por tanto, a lápiz»[49]. De hecho, su actitud hacia su «inestimable amigo» no había cambiado en lo más mínimo, como deja claro, por ejemplo, la siguiente advertencia incluida en su carta del 6/18 de febrero: «En resumen, os pido, querido mío, que me digáis con toda franqueza cuáles son vuestros deseos en lo que respecta a vuestro alojamiento, y trataré de proporcionároslo de acuerdo con vuestro deseo, porque os advierto, querido amigo, que por nada del mundo renunciaré a mi legítimo derecho a proporcionaros alojamiento en París. No interferiré en ninguno de vuestros otros gastos, pero el alojamiento debe caer bajo mi responsabilidad, y esto es algo en lo que no pienso ceder, mi adorado amigo, porque habéis venido aquí a instancia mía, como mi invitado, y quiero que disfrutéis del alojamiento que pienso que merecéis»[50]. En cualquier caso, la correspondencia entre ambos recuperó muy pronto su ritmo, tono y volumen anteriores.

Durante los meses de enero y febrero, el compositor trabajó intensamente en *La doncella de Orleans*, dando cuenta regularmente de sus progresos en sus cartas a sus hermanos. Finalmente, el 22 de febrero/6 de marzo informó a Modest de que «ayer fue un día muy importante para mí. Para mi sorpresa, he *terminado por completo* la ópera. <…> Di lo que quieras, pero es un empeño agotador exprimir la música de la cabeza a una hora determinada cada día durante casi dos meses y medio, a veces con gran facilidad, pero otras de modo harto laborioso. Sin

embargo, ¡qué descanso a partir de ahora! La orquestación es sólo un trabajo mental. Se trata de bordar sobre un patrón ya creado»[51]. A pesar de todas sus quejas sobre este viaje casi «forzado» a París, Chaikovski había admitido a Modest en una carta del 4/16 de febrero, cuando todavía se hallaba en Clarens, que volvía a la capital francesa no sólo para satisfacer el deseo de la señora von Meck, sino también por otras razones: «Las cartas que me esperan en *poste restante*, la puesta en escena de *L'assomoir* [en el teatro Ambigu-Comique, donde se representaba una versión escénica de la novela de Émile Zola] y *Der Freischütz* [de Weber] en la Grand-Opéra son tres alicientes que me reconcilian con mi viaje a París. Por otra parte, estoy muy contento ante la posibilidad de conocer allí a alguna guapa *putita*»[52]. Además de todo ello, su fantasía *La tempestad* debía interpretarse en uno de los conciertos del Châtelet dirigidos por Édouard Colonne.

Tras leer el *poste restante*, disfrutar de la representación de la ópera de Weber, que era una de sus favoritas desde su juventud, y salir decepcionado de la puesta en escena de Zola, se lanzó a las calles de París en busca de aventuras amorosas. Ya el 13/25 de febrero, informaba alegremente a Modest: «Ayer conocí a una *modiste* muy dulce. <…> Ya nos habíamos visto antes en varias ocasiones y habíamos intercambiado miradas muy sugerentes, pero sólo ayer nos conocimos. <…> Fue encantador que desde el primer momento me llamara *mon cher* y me hablara de tú; me contó muchas historias sobre su honestidad. <…> Tiene diecisiete años, habla con una *voz quebradiza* (muy dulce), va vestida con una pequeña levita y luce gorra con visera; no hay ninguna afectación en ella. Si pasa algo, te escribiré»[53].

Es innegable el efecto involuntariamente cómico de esta descripción de una «chica» con voz quebrada vestida con levita y gorra. En la siguiente carta a Modest, del 17 de febrero/1 de marzo, prosigue con más detalles. «Casi el mismo día de mi llegada, al salir del [restaurante] Diner de París, me fijé en una joven, sencilla pero aseadamente vestida, con un aspecto muy agradable y, en particular, con unos grandes y maravillosos ojos. La miré fijamente; ella también pareció mirarme con avidez y repitió esa mirada en nuestro siguiente encuentro, pero, cuando salí, no me siguió. <…> A pesar de todo, empecé a sentirme enamorado, y cada día, durante las horas previas a la cena, estaba nervioso y el corazón me dejaba de latir cada vez que pensaba en ella. Decidí poner fin a esto y durante dos días no fui a ese local. Al tercer día, sin embargo, como les suele ocurrir a las personas de carácter débil, no sólo fui allí, sino que me propuse conocerla a toda costa. De modo que, cuando nos encontramos, le hice una seña para que me siguiera. De inmediato nos conocimos <…>. Por supuesto, pasé varios días de angustia y tormento, preguntándome si debía o no ceder a esta pequeña pasión. Finalmente me decidí a hacerlo; entonces me cité con ella y fuimos a un café situado en una remota callejuela. Por nuestra conversación pude comprobar que se trataba de una chica completamente decente y no de una embaucadora, y, siguiendo su consejo, me fui con ella a un pequeño hotel de la calle St. Denis, donde alquilé una habitación y pasé una noche muy agradable, aunque en un cierto estado de alarma, temiendo que alguien entrara o que pasara algo. Nuestra despedida fue muy afectuosa. Cuando le pregunté si no le resultaba desagradable tener una relación con un viejo como yo, me contestó: "*Et bien,*

tenez, je vous aime comme mon père". Le conté que era sueco: "M. Frederic Odenburg", y me divierte mucho que me llame *"Frederic"*. Esto fue el miércoles. Hoy es sábado y no la he visto desde entonces. Hemos fijado un *rendezvous* para mañana, pero tengo tantas ganas de verla que hoy mismo iré al local y la buscaré. Por desgracia, todo el placer que podría obtener de su compañía (es muy dulce, divertida y tiene mucho tacto con el dinero) está envenenado por el temor infundado, pero angustioso, a que suceda algo, aunque en realidad no hay nada que temer»[54]. Al día siguiente, sin embargo, el joven, a quien el compositor había empezado a llamar Luisa en sus cartas y al que esperaba «con el corazón tembloroso», no se presentó a la cita[55].

Volvió a reunirse con él unos días más tarde y fijó una nueva cita poco antes de su partida de París. Dio la casualidad de que el mismo día de este último encuentro se interpretaba *La tempestad* en el Châtelet. La larga carta de Chaikovski a Modest, del 26 de febrero/10 de marzo, muestra la excitación y la ansiedad que vivió en el transcurso de esas veinticuatro horas: «Ayer fue un día de enorme agitación. Por la mañana hubo un concierto en el Châtelet en el que se interpretó *La tempestad*. Los tormentos que experimenté son la prueba más contundente de que debería vivir únicamente en el campo. Aquello que antes representaba mi más profundo placer, es decir, la escucha de mis propias composiciones, se ha convertido en una fuente de tortura. Las condiciones en las que escuchaba *La tempestad* deberían haber garantizado mi total tranquilidad. Pero no fue así. <…> Mi agitación fue *in crescendo* ya desde los acordes iniciales y, mientras tocaban, creí morir a cada instante, tal era el dolor de mi corazón. Y esta agitación no se debía en absoluto al miedo al fracaso, sino porque desde hace algún tiempo cada nueva audición de cualquiera de mis composiciones va acompañada de una severa decepción. Por si fuera poco, justo antes de *La tempestad* tocaron la *Sinfonía de la Reforma* de Mendelssohn y, a pesar de mi terrible emoción, no dejaba de sorprenderme su maravillosa maestría. Yo carezco de *maestría*. A día de hoy sigo escribiendo como un *joven* con talento, del que se puede esperar mucho pero que ofrece bastante poco. Me sorprende sobre todo lo pobre que suena mi orquesta. Por supuesto, mi razón me dice que exagero un poco mis defectos, pero esto no es más que un triste consuelo. Interpretaron *La tempestad* bastante bien, aunque no de manera excelente. Los *tempi* fueron absolutamente correctos. Daba la sensación de que los músicos tocaban con diligencia, pero sin deleite ni amor. Uno de ellos (un violonchelista), en el que mis ojos se clavaron por alguna razón, sonreía y actuaba como si intercambiara miradas con alguien, como si dijera: "Disculpen que les presentemos un plato tan extraño, pero no somos culpables: se nos dice que toquemos y tocamos". Cuando se extinguieron los últimos acordes, se oyeron unos aplausos más bien débiles, luego pareció que una nueva salva cobraba fuerza, pero entonces se oyeron tres o cuatro silbidos, y la sala se llenó de gritos, "¡Oh! ¡Oh!", que significaban una protesta favorable a los silbidos, y luego vino el silencio. Todo esto lo soporté sin especial congoja, pero me mortificaba la idea de que *La tempestad*, que solía considerar una obra brillante, sea esencialmente tan insignificante. Me marché de inmediato. El tiempo era maravilloso, y caminé durante un par de horas, tras lo cual volví a casa y escribí a Colonne una nota en la que mentí diciendo que sólo había estado en París un día y que, por tanto, no había podido asistir [al

concierto]. La nota expresaba un sincero agradecimiento, pues realmente había estudiado y ensayado muy bien *La tempestad*. Me quedé entonces bastante más tranquilo, *pero* decidí que tenía que dedicar algún [tiempo] a los *placeres*. Por lo tanto, cené rápidamente y fui a buscar a *Luisa*. Durante algún tiempo mi búsqueda resultó infructuosa, hasta que de repente: ¡ahí estaba! Me alegré inimaginablemente, porque la verdad es que me resulta muy atractiva. De inmediato enfilamos una calle desierta y me explicó lo que había pasado. Resultó que no había acudido a la *cita* porque había tenido un accidente muy desagradable. Un carruaje le había golpeado en la pierna y la había herido considerablemente. Estuvo en cama durante dos o tres días, y todavía cojea un poco. Me propuso ir a su casa, que está lejísimos. Caminamos durante mucho tiempo, luego tomamos un ómnibus y después caminamos un poco más; yo me pasé todo el tiempo absorto en su [*sic*] charla, como si se tratase de la música más maravillosa, y en general me sentí muy enamorado. Finalmente llegamos a la *rue de Maine*. Es una zona de pequeños comerciantes. En esta calle y en la siguiente, *de la Goite*, había una multitud de juerguistas, taberna tras taberna, salones de baile con las ventanas abiertas desde donde tronaba la música. Para llegar a su *mansarde* [apartamento en el ático] tuvimos que entrar en un *assomoir* [una taberna], beber *une mante avec de l'eau frappée* [una bebida alcohólica que hay que regar con agua fría], colarnos por una pequeña puerta y luego subir por una escalera estrecha y oscura que conducía a una habitación minúscula con el techo inclinado y una ventana, ¡no en la pared, sino en el *techo*! En la habitación no había más que una cama, un pequeño y miserable baúl, una mesita sucia con un candelabro, unos pantalones andrajosos y una chaqueta colgados de unos clavos y una enorme copa de cristal ganada en una rifa. Y, sin embargo, en ese momento sentí que esta miserable habitación era el centro de toda la felicidad humana. Él (no puedo usar el pronombre femenino hablando de esa querida persona) me mostró inmediatamente su pasaporte con orgullo, así como sus diplomas, que demostraban plenamente la veracidad de todo lo que me había contado. Luego hubo varias *calinerie* [ternuras], como él decía, y entonces me volví loco de felicidad amorosa y experimenté el más increíble placer. Sin exagerar, puedo decir que jamás he sido tan feliz en ese sentido como ayer. Luego fuimos a una especie de espectáculo, algo entre un *café-chantant y teatro*, después estuvimos en un café y bebimos mucha cerveza, luego caminamos un buen rato, de nuevo bebimos cerveza y nos separamos a la una de la madrugada. Me sentía tan agotado por el cúmulo de impresiones que era incapaz de llegar a casa a pie, de modo que decidí coger un taxi. Al llegar a casa, caí rendido en la cama y dormí profundamente, dejando a Aliosha una nota en letras gigantes para que no me despertara antes de las diez. Pero me desperté a las siete, con un terrible dolor de cabeza, con sensación de tedio, con remordimientos de conciencia y con la plena comprensión de la fraudulencia y la exagerada calidad de la felicidad que había sentido, que, en esencia, no es más que una fuerte atracción sensual fundada en el hecho de que Luisa corresponde a las caprichosas exigencias de mi gusto y en su belleza en general. Sea como fuere, el joven posee un alma fundamentalmente *buena*. Pero, Dios mío, ¡qué lamentable y cuán profundamente libertino es! Y yo, en vez de ayudarle a mejorar, sólo contribuyo a ahondar su decadencia. Cuando nos veamos, te contaré muchos detalles

encantadores que dan fe de su ingenuidad, que se mezcla con el libertinaje. Creo sinceramente que debería volver a *Lyon*, donde su padre y su madre tienen una sombrerería. Pero no puede volver más que *como un joven decente* y para ello necesita al menos quinientos francos. He leído las cartas de sus padres, que demuestran que son personas decentes. Las cosas parecen haberse combinado para que yo tenga que marcharme sin estar en condiciones de prestarle verdadera ayuda, es decir, de ponerlo en camino a *Lyon*. <…> Ya he escrito a Jurgenson, pidiéndole que me haga una transferencia a un banco de Berlín por quinientos marcos para poder llegar a San Petersburgo. Debo partir rápidamente; de hecho, salgo pasado mañana, el *miércoles*. En cuanto al *fracaso* de *La tempestad*, ha pasado a un segundo plano y hoy me deprime poco. *Es decir*, me refiero al fracaso que evocó *en mí*. Me he reconciliado con ello basándome en que, tras la ópera [*La doncella de Orleans*] y la suite [la *Primera suite*, op. 43], escribiré por fin una composición sinfónica modélica. Así que, hasta mi último aliento, parece que sólo me esforzaré por alcanzar la maestría y nunca lo conseguiré. Me falta algo, eso siento, pero no hay nada que pueda hacer»[56]. El remordimiento que experimentó Chaikovski a la mañana siguiente, tras el encuentro sexual descrito en esta carta, revela esa misma sensibilidad tradicional rusa que encontramos en los personajes de Tolstói y Dostoievski, es decir, la compasión por la mujer perdida (en este caso, el joven), obligada o elegida para prostituirse, y el deseo concomitante de intentar un rescate.

1*PSSL,* 7, p. 463.
2*Ibid.,* p. 439.
3*PM,* 1, p. 468.
4*PSSL,* 7, p. 744.
5*Ibid.,* p. 449 (abreviado); THMA, A3, n.º 1511.
6*PSSL,* 7, p. 458.
7*Ibid.,* p. 464.
8*Ibid.,* p. 484. Cf. carta a Anatoli, 29 de noviembre/11 de diciembre de 1878, especialmente: «Sigo pensando que ella desea verme; por ejemplo, todas las mañanas la veo detenerse al pasar por delante mi villa, tratando de verme. ¿Cómo debo actuar? ¿Debo salir a la ventana e inclinarme? Pero, en ese caso, ¿por qué no gritar también desde la ventana "Buenos días"? Sin embargo, en sus largas, tiernas, inteligentes y maravillosamente afectuosas cartas diarias no hay ni una sola insinuación de que desee un encuentro» (*ibid.,* pp. 492-493).
9*Peterburgskaia gazeta,* 29 de noviembre de 1878.
10*Golos,* 7 de diciembre de 1878.
11*PM,* 1, p. 600.
12*PSSL,* 7, p. 516
13*Ibid.,* p. 469.
14*PM,* 1, p. 487.
15*Ibid.,* 2, p. 19.
16Véase la carta a Modest Chaikovski, 21 de noviembre/3 de diciembre de 1878. *PSSL,* 7, pp. 465-466 (abreviado); THMA, A3, n.º 1514.
17*PM,* 1, p. 533.
18*PSSL,* 7, p. 519.
19*Ibid.,* p. 517.

20*PM,* 1, p. 535.
21*PSSL,* 7, p. 541. Cf. carta a Anatoli, 16/28 de diciembre de 1878 (*ibid.,* p. 546).
22*PM,* 2, p. 407.
23*PSSL,* 7, p. 523.
24Cf. carta a Modest Chaikovski, 22 de diciembre 1878/3 de enero de 1879; *ibid.,* p. 559 (abreviado); THMA, A3, n.º 1523. También a Anatoli, 23 de diciembre de 1878/4 de enero de 1879 (*PSSL,* 7, p. 562 [abreviado]; *PR,* pp. 493-494 [abreviado]; THMA, A3, n.º 1202) y 26 de diciembre de 1878/7 de enero de 1879 (*PSSL,* 7, p. 567).
25*PSSL,* 7, pp. 534-535.
26*Ibid.,* p. 551.
27*Ibid.,* p. 556.
28*Ibid.,* p. 557.
29*Ibid.,* p. 91 (abreviado); *PR,* p. 366.
30*Ibid.,* p. 562 (abreviado); *PR,* p. 493 (abreviado); THMA, A3, n.º 1202.
31*PSSL,* 7, p. 567 (abreviado); *PR,* p. 496 (abreviado); THMA, A3, n.º 1203. Cf. carta a él, 23 de diciembre de 1878/4 de enero de 1879 (*ibid.,* 7, p. 562).
32*PSSL,* 8, p. 41.
33*PSSL,* 7, p. 568.
34Sobre la afinidad Dostoievski-Schiller, cf. Nikolai Vil'mont, *Dostoevskii i Shiller*, Moscú, 1966, y Alexandra Lyngstad, *Dostoevskij and Schiller,* Mouton, 1975.
35*PSSL,* 7, p. 566.
36*Ibid.,* 8, p. 17 (abreviado); THMA, A3, n.º 1527.
37*Ibid.,* 8, pp. 27-28 (abreviado); *NC,* pp. 267-268.
38*PSSL,* 8, p. 35 (abreviado); *CA,* 1, p. 122 (parcial); *NC,* p. 249; *UT,* p. 88.
39*PSSL,* 8, p. 39.
40*Ibid.,* p. 63. Cf. carta a Modest Chaikovski, 27 de enero/8 de febrero de 1879 (*ibid.,* p. 74).
41*Ibid.,* pp. 89-90 (abreviado); *PR,* p. 529.
42*PSSL,* 8, p. 17 (abreviado); THMA, A3, n.º 1527.
43*PSSL,* 12, p. 293.
44*Ibid.,* 7, p. 495.
45*PM,* 2, p. 41.
46*PSSL,* 8, p. 90.
47Cf. carta de Nadezhda von Meck a Chaikovski, 6/18 de febrero de 1879 (*PM,* 2, p. 45); carta a Nadezhda von Meck, 7/19 de febrero de 1879 (*PSSL,* 8, p. 95).
48*Ibid.,* p. 102.
49*PM,* 2, p. 41.
50*Ibid.,* p. 46.
51*PSSL,* 8, p. 129.
52*Ibid.,* p. 90 (abreviado); THMA, A3, n.º 1535.
53*Ibid.,* p. 109 (abreviado); THMA, A3, n.º 1537.
54*Ibid.,* pp. 118-119 (abreviado); *NC,* pp. 267-69.
55*Ibid.,* p. 126 (abreviado); THMA, A3, n.º 1221.
56*Ibid.,* pp. 138-139 (abreviado); *CA,* 1, pp. 132-134; *UT,* pp. 88-91.

19. Peligrosa proximidad

El 28 de febrero/12 de marzo de 1879, Chaikovski partió de París hacia Berlín y desde allí regresó a San Petersburgo, donde vio a Modest y Anatoli, y visitó a su anciano padre. El 15 de marzo viajó con sus hermanos a Moscú para asistir al ensayo general del día siguiente y a la primera representación moscovita, el día 17, de *Eugenio Oneguin*, interpretada por los alumnos del conservatorio en el Teatro Mali. La representación fue un éxito rotundo. Tras su regreso a San Petersburgo, pasó el resto de su tiempo allí tratando de divertirse en compañía de amigos y colegas, a pesar de sus habituales ataques de aversión hacia la capital.

Pocos días después de su regreso a San Petersburgo tras el estreno de *One guin* en Moscú, el compositor se encontró inesperadamente cara a cara con la infatigable Antonina, que había llegado a la capital en busca de su peregrino marido. Según describió a la señora von Meck en una carta del 24 de marzo, Antonina al parecer llevaba un buen rato vigilando el edificio en el que vivía Anatoli y donde ahora también se alojaba el compositor. El portero la dejó entrar y le mostró el estudio de Anatoli. El compositor, advertido por el portero, intentó prepararse para la visita, pero, apenas entró en el estudio, Antonina le echó los brazos al cuello, repitiendo una y otra vez que no podía vivir sin él, que aceptaría cualquier condición con tal de que volviera con ella. A esto Chaikovski respondió que, por mucho que él tuviera la culpa, jamás aceptaría que vivieran juntos. Antonina estalló en sollozos y repitió sus promesas de amor. Desesperado por poner fin a esta escena, él le rogó que le diera tiempo para reflexionar, prometiendo escribirle o verla personalmente en Moscú. Sólo entonces, algo apaciguada, Antonina accedió a marcharse, pero antes pidió ver a sus cuñados, que estaban en la habitación de al lado. Resumiendo lo sucedido en su carta a la señora von Meck, Chaikovski señaló: «Esta escena me produjo un enorme impacto, demostrándome que sólo en el extranjero y en el campo estoy a salvo del acoso de esa cierta persona. En cuanto al divorcio, es inútil pensar en ello. Al parecer, nada en el mundo puede erradicar su ilusión de que estoy realmente enamorado de ella y que tarde o temprano me veré obligado a volver a su lado. No quiere ni oír hablar de divorcio y, en cuanto a ese caballero que durante el invierno acudió a mi hermano en su nombre con una oferta para ello, insiste en que es un vil intrigante que está enamorado de ella y que actuó en contra de sus deseos»[1].

Pero Antonina no regresó a Moscú como había prometido, sino que continuó asediando a su marido, tratando de sorprenderlo en los alrededores de la casa donde vivía, e incluso alquilando un apartamento en la vecindad. Confrontado de nuevo a ella, Chaikovski le insistió en que sus esfuerzos por encontrarse eran vanos, a lo que ella respondió que no podía vivir lejos de él y que le seguiría a Moscú[2]. El 28 de marzo de 1879, Antonina le envió una carta en la que le declaraba de nuevo su amor eterno: «Ven conmigo, querido, visítame. <…> Sé que no me amas, lo cual me atormenta, me tortura y me impide encontrar la paz. <…> No hay poder en la tierra capaz de hacer que deje de amarte; trátame al menos con compasión. Te pertenezco en cuerpo y alma; haz conmigo lo que quieras. Después de encontrarme contigo, mis nervios han caído en un completo

desorden y me pongo a llorar varias veces al día. Ahora tengo miedo incluso de preguntarte por mí, pero, mientras tanto, me aterra tener que volver a arrastrar una vida como la que he llevado todo este tiempo»[3]. El tono de esta carta es sincero y conmovedor. Sin embargo, el compositor, que tan a menudo sentía como propio el sufrimiento de los que le rodeaban, se mostró incapaz de comprender la psique femenina o incluso de hacer un intento por empatizar con la triste situación de su mujer. Tampoco estimuló su empatía el hecho de que sus propios familiares se pusieran incondicionalmente de su lado y no mostraran la mínima preocupación por la humillante situación en la que se encontraba Antonina.

Al parecer, Chaikovski simplemente no había conseguido recuperarse de las consecuencias del *shock* provocado por su devastadora experiencia durante su breve segundo periodo de convivencia. De esta conmoción había surgido el mito de un «reptil» despiadado, que sustituyó efectivamente, tanto en su imaginación consciente como inconsciente, al ser humano que sufría. En cuanto a Antonina, en esta etapa intentaba desesperada e ingenuamente recuperar la benevolencia por parte de él que recordaba de los primeros tiempos de su relación. Cuando Chaikovski partió de nuevo hacia Moscú, ella le siguió y forzó un nuevo encuentro antes de que partiera hacia Kamenka. «En la víspera de mi partida –escribió a Anatoli desde Kamenka unos días después–, la reptil irrumpió inesperadamente en mi casa junto con su hermanita y permaneció unas dos horas. Esta vez estuve mentalmente menos ágil que en San Petersburgo: me sentí agitado e irritado, aunque no perdí la calma ni una sola vez», y prosigue informando de que, tras repetirle una y otra vez que jamás volverían a vivir juntos, «ella dejó la histeria y las lágrimas, y pasó inesperadamente al asunto de la manutención», y: «Le dije que me alegraba de que por fin pudiéramos hablar de números y, después de varias alusiones por su parte a la señora Meck (que, según ella, le había ofrecido grandes sumas de dinero), le pregunté sin rodeos cuánto necesitaba. La respuesta fue: quince mil. Afirmó que necesitaba ese dinero para poder irse para siempre de Rusia, donde todo el mundo la mira con extrañeza y donde, por ese mismo motivo, no puede trabajar. Desea emigrar para dedicarse a la música. Le contesté que yo carecía de ese dinero, pero que me alegraba conocer sus deseos. <…> Cometí la imprudencia de decirle que, además de la pensión, de vez en cuando le enviaría cantidades extraordinarias y que le permitiría acudir a mí en casos de especial necesidad. Finalmente se marchó». Esa misma noche recibió una nota en la que Antonina le pedía cincuenta rublos y «tuve la debilidad de enviarle veinticinco»[4]. Chaikovski describió este episodio en términos muy parecidos en una carta a la señora von Meck escrita en Kamenka, en la que añadía: «En general, cuando no estoy en Moscú ni en San Petersburgo, puedo vivir bastante tranquilo, de modo que, por el momento, no tengo nada de qué preocuparme, ya que pretendo quedarme aquí durante una buena temporada. En el caso de que tenga que visitar San Petersburgo o Moscú por asuntos musicales, tendré que arreglármelas para que ella no pueda irrumpir en mi casa inesperadamente, como ha ocurrido últimamente»[5]. Esta determinación la llevó a cabo y Antonina se convertiría en uno de los principales factores que mantendrían a Chaikovski alejado de ambas ciudades.

El 6 de abril de 1879, Chaikovski partió hacia Kamenka acompañado de Modest, Kolia Konradi y su sobrina Anna Davidova, que regresaba del internado de San Petersburgo. El compositor se pasó todo el trayecto aquejado de una dolorosa urticaria, al parecer una consecuencia neurótica y somática de su último encuentro con Antonina en Moscú. Sólo al acercarse a su destino experimentó un repentino y completo alivio. Como siempre, la vida en el campo le resultaba muy agradable y, en uno de sus primeros relatos enviados a Anatoli en San Petersburgo, escribió: «Qué magníficas son las mañanas, qué increíblemente bellas las puestas de sol y las noches de luna con los ruiseñores, cómo florecen los árboles, y qué éxtasis me sobreviene a veces como consecuencia de estas delicias <…>. Me siento espléndidamente bien»[6]. Sin embargo, incluso en Kamenka, Antonina seguía perturbando sus pensamientos. La idea de establecer un capital fijo para la pensión y asegurarse de ese modo la libertad sin necesidad de recurrir al divorcio se había apoderado de él y, en consecuencia, envió instrucciones a Anatoli, que era jurista profesional: «*El hecho de dar a Antonina Ivanovna una suma global en lugar de una pensión, ¿me protegería de una vez por todas de su acoso y de sus reclamaciones monetarias?* <…> ¿Es posible obtener de ella una declaración jurada en el sentido de que sus reclamaciones han sido plenamente satisfechas? Pienso en ello no porque disponga del dinero necesario, sino porque Nadezhda Filaretovna podría facilitármelo, y realmente me gustaría deshacerme de una vez por todas y por el medio que sea de ese reptil»[7]. Sin embargo, su esposa volvió a dar un giro de 180 grados, tomando inesperadamente la iniciativa. El 30 de abril Chaikovski informó a la señora von Meck: «Ayer Anatoli me envió una carta que le había hecho llegar esa *cierta persona*, en la que anuncia que piensa *exigir el divorcio* a través de un abogado. Además, dice que está harta de los *innumerables insultos* que le han infligido»; y a continuación le sugiere a su benefactora que lea algunas de las cartas de Antonina «para formarse una idea cabal de este insondable personaje». La lectura de estas debió de disipar cualquier duda que la señora von Meck pudiera tener aún sobre la intolerable situación de su amigo. El 5 de mayo respondió con entusiasmo: «Os agradezco mucho, mi querido amigo, el envío de las cartas de esa cierta persona. Me ha resultado extremadamente interesante leerlas; a su manera son ejemplares, incluso canónicas, pero suscitan críticas que prefiero abstenerme de pronunciar, aunque lo que quiero pediros, mi querido e inestimable amigo, es que hagáis todo lo posible por liberaros completamente de ella. No os sintáis arredrado ante los aspectos desagradables del divorcio; es mejor atravesar una vez una atmósfera sucia y asfixiante, y luego encontrarse con aire limpio y fresco, que tener que soportar durante toda la vida semejantes miasmas. <…> No os detengáis tampoco ante las cuestiones económicas; pagadle diez o quince mil; sabéis que os los facilitaré de buen grado con tal de asegurar vuestra tranquilidad. Os lo suplico, atacad este asunto sin más dilación y de la forma más enérgica»[8]. Así pues, por tercera vez en un año, se planteó la posibilidad de un proceso de divorcio. Chaikovski escribió una carta a Antonina que, sin embargo, envió a Anatoli, a quien pidió que la leyera y la utilizara como base para las negociaciones con el abogado de su esposa, si este se presentaba. En esa carta, el compositor volvía a aclarar el quid de la cuestión: aceptaba desempeñar el papel de culpable con el pretexto de que ella eligiera –el adulterio o la impotencia– y

cubrir todos los gastos, siempre que ella deseara seriamente el divorcio y hubiera dado instrucciones a su abogado en ese sentido.

El 3 de mayo, a petición de su benefactora, que en aquel momento se hallaba en Moscú, se dirigió de nuevo a Brailov y pasó diez días en su finca. Sin embargo, el problema de sus negociaciones con Antonina seguía enturbiando su estado de ánimo, como escribió a Anatoli el 4 de mayo: «Me sigo amargando y enfureciendo por la locura de la reptil, aunque sé perfectamente que su actitud es completamente irracional y que lo único que me tiene que preocupar es asegurar mi libertad, sin prestar la más mínima atención a sus sucias artimañas»[9]. Así, tratando de apartar el asunto de su mente, abandonó Brailov el 13 de mayo y regresó al confort familiar de Kamenka. Allí, rodeado de sus seres queridos, logró distraerse fácilmente de sus preocupaciones, y tal vez las distracciones más agradables fueron sus adorados sobrinos. Habida cuenta de la cercanía entre Chaikovski y su hermana Alexandra, no es de extrañar que los hijos de esta ocuparan un lugar muy importante en su corazón. Pese a que en los años venideros un sinfín de problemas físicos y psicológicos asolaría a la familia, la naturaleza también había dotado a los siete hijos de Alexandra y Lev Davidov de una evidente belleza física, que la señora von Meck reconoció de inmediato cuando, unos años más tarde, recibió un conjunto de fotografías familiares: «La belleza de esta familia es extraordinaria; la naturaleza parece haber tenido un cuidado especial con ellos, como si quisiera mostrar al mundo los milagros que es capaz de producir... ¡delicioso!»[10].

Las cuatro sobrinas de Chaikovski se acercaban rápidamente a la edad adulta. Tania, la mayor de los Davidov, tenía ya dieciocho años. Incluso antes de su nacimiento, Alexandra y Lev habían soñado con un futuro fabuloso para su primogénita, que seguía siendo la favorita indiscutible de la familia. Al crecer en un ambiente de adoración general, la propia Tania había llegado a creer en su extraordinario destino. Su hermano Yuri recordó más tarde que su hermana empezó a destacar muy pronto: «A los tres años y medio ya leía e intentaba escribir su diario en francés. Aprendía con gran facilidad. Leía mucho, sobre todo historia, y destacaba por sus aptitudes artísticas: amaba la música, tocaba el piano desde niña, estudió en el Conservatorio de Ginebra, esculpía bastante bien y era muy aficionada a la costura. <…> Como guinda de todo ello, a los catorce o quince años Tatiana Lvovna se antojaba una belleza perfecta»[11]. A principios de 1879, Alexandra comenzó a llevar a San Petersburgo tanto a Tania como a su segunda hija, Vera, para presentarlas en sociedad. La encantadora Tania atrajo inmediatamente la atención de la capital y volvería a hacerlo ese mismo año durante una visita a su tía Vera Butakova en Yalta, donde pronto fue asediada por pretendientes.

No cabe duda de que Chaikovski sentía una gran pasión por los niños, cualidad que nada tenía que ver con su homoerotismo y que probablemente tenía su origen en el excesivo sentimentalismo que caracterizaba a todos los miembros de la familia Chaikovski. A medida que sus sobrinos crecían, esta emotividad exacerbada hacia ellos pudo ir adquiriendo matices eróticos, aunque, de hecho, esta circunstancia sólo se manifestaría con uno de ellos, Vladimir Davidov. Sin embargo, fue el sobrino menor, Yuri, quien, en su infancia, suscitó los mayores afectos por parte del compositor[12]. Con el paso de los años, a medida que el

niño crecía, el entusiasmo de su tío por él fue disminuyendo, aunque el cálido afecto entre ambos continuaría hasta el final de la vida de Chaikovski. En cambio, su actitud hacia su sobrino mayor, Dmitri, no fue tan cálida. Como escribió Yuri Davidov en sus recuerdos, Chaikovski «amaba menos a su primer sobrino que a sus hermanos menores. Dmitri Lvovich <…> jamás se interesó por la música, prefiriendo la poesía. Carecía de paciencia para escuchar un concierto sinfónico completo o una ópera entera. Además de todo esto, a Piotr Ilich le irritaba en cierta medida su carácter ruidoso y vivaracho, y, en general, desaprobaba su actitud despreocupada hacia el aprendizaje y hacia la vida en general»[13].

Fue el segundo sobrino, Vladimir, o Bob, quien acabaría convirtiéndose en el centro de la vida emocional de su tío durante las últimas décadas de su vida. Según Yuri, su hermano estaba destinado al papel de «sobrino favorito» casi desde el mismo momento en que vino al mundo[14]. Cuando Alexandra dio a luz a su segundo hijo en 1871, se dio cuenta inmediatamente de su parecido con el compositor. Es muy posible que este parecido haya predispuesto el amor de Chaikovski por Vladimir Davidov. Todos los que estaban presentes cuando vio por primera vez a su nuevo sobrino cuentan que, desde el primer momento, Chaikovski mostró un amor y una atención especiales hacia este niño y no dejó de ensalzar sus virtudes, aunque es poco probable que difiriesen mucho de las cualidades de cualquier otro niño de esa edad. En 1878, Chaikovski dedicó por primera vez una obra musical a Bob, las piezas de piano de su *Álbum infantil*.

«Dile a Bobik», escribió a su cuñado el 12/24 de diciembre, «que la música ha sido impresa con imágenes, que ha sido compuesta por el tío Petia y que en ella está escrito: “Dedicado a Volodia Davidov”. Él, pobre criatura, ni siquiera entenderá lo que significa “dedicado”». De paso, justifica el haber obviado en la dedicatoria a su hijo mayor, Dmitri, por la aversión de este a la música, añadiendo: «A Bobik, en cambio, aunque sólo sea por su encantadora e inimitable estampa cuando toca, mirando la música y contando, se le podrían dedicar sinfonías enteras»[15]. Estas palabras resultaron proféticas, ya que la última sinfonía que completó antes de su muerte estuvo efectivamente dedicada a Bob. A la señora von Meck le escribió en el mismo sentido: «Volodia (a quien he dedicado las piezas infantiles) está progresando en la música y muestra notables aptitudes para el dibujo. De hecho, es un pequeño poeta. No disfruta con los juegos habituales de los niños. Todo su tiempo libre lo dedica al dibujo, a la música o a las flores, que le apasionan. Es mi favorito»[16]. Su apego a su sobrino predilecto se intensificó con el paso de los años. «Ah, qué adorable creación de la naturaleza; cada vez me siento más enamorado de él», escribirá a Anatoli el 30 de mayo de 1880[17].

La naturaleza humana tiende a crear su propia mitología. Las emociones y los sentimientos secretos se comunican a los demás mediante el lenguaje, las miradas y los gestos. El proceso suele ser inconsciente en el individuo: el símbolo o el mito median entre la necesidad de expresarse y la imposibilidad o reticencia a hacerlo abiertamente. Es muy probable que, en el círculo de Chaikovski y Apujtin, el lirio del valle fuera precisamente un símbolo de este tipo, cargado de connotaciones homoeróticas. La pasión del compositor por esta flor fue más allá de la mera estética, inspirándole a producir su único poema que cumple

plenamente con los estándares literarios: «Los lirios del valle» (escrito en Florencia), posiblemente con el subtexto erótico implícito[18]. No sin razón escribió a Modest el 15/27 de diciembre de 1878: «Me siento muy orgulloso de este poema. Por primera vez en mi vida he conseguido escribir un poema realmente bueno, que además es *profundamente sincero*. Te aseguro que, aunque ha sido muy difícil, he trabajado en él con el mismo placer que en la música»[19]. Es muy posible que fuera el carácter íntimo del poema, y no sólo la modestia, lo que hizo que el autor se opusiera con firmeza a la publicación de su empeño poético, bastante exitoso. Aunque pidió que se lo mostraran, entre otros, a Apujtin, declinó la oferta de Modest de publicarlo[20]. Tras una última revisión del poema, Chaikovski se lo envió a la señora von Meck, que respondió con la previsible admiración: «¡Cuántos y cuán polifacéticos talentos atesoráis! Si no temiera por vuestra música, os aconsejaría que no dudarais en dedicaros a la poesía; pero me gusta más la primera que la segunda»[21].

No es descartable que ella interpretara el envío del poema como una declaración de sus sentimientos amorosos hacia ella. De ser así, esto podría haberla animado a cursarle una invitación para visitar Brailov de nuevo en su ausencia y a principios de mayo se trasladó allí para una estancia de unos diez días. Pero el deseo más preciado de la dama, como le reveló poco después, era organizar en Brailov algo parecido al interludio de cercanía como el que habían compartido en Florencia. «Tengo cerca de Brailov una casa de campo, Simaki», escribió. «Esta casita campestre es muy bonita y está situada en un bosque sombreado por el que corre un río, con ruiseñores que cantan en el jardín. <…> La casa está a cuatro verstas de Brailov. <…> Estoy seguro de que os gustará. Es un lugar tan aislado y poético que, si aceptarais alojaros allí durante un mes entero o incluso más, me sentiría indescriptiblemente feliz. Para mí, en parte, se repetiría la época más deliciosa de mi vida en Viale dei Colli. Aunque, por supuesto, en Brailov no podría pasear a diario por los alrededores de vuestro apartamento, seguiría sintiendo que os halláis cerca, y este pensamiento me proporcionaría la misma felicidad y alegría; del mismo modo, sentiría que, al estar cerca de mí, nada malo puede ocurrirme. Pensadlo, mi querido, bondadoso y adorado amigo <…> y pasemos el verano juntos. ¡Dios mío, qué hermoso sería! Os enviaría una encantadora y ligera embarcación, y Aliosha podría llevaros a dar paseos en barco. A un tiro de piedra hay un bosque muy bonito y cerca del río hay lugares preciosos: ¡en las noches de luna es delicioso! Querido, ¡venid! Se respira un aire que sin duda resultaría benigno para vuestra salud, y para vuestro trabajo, una naturaleza inspiradora, y seréis libre de vivir donde queráis y ni una sola persona os molestaría. Si aceptáis, tendré todo listo para el 15 de junio y, si no me voy al extranjero, lo que es muy probable, podríamos vivir juntos hasta el 15 de septiembre. ¡Ojalá aceptéis, mi amable y buen amigo!... ¡Dadme la alegría de una respuesta positiva a mi deseo!»[22].

La reacción del compositor ante esta nueva invitación fue decididamente ambivalente. «Vuestra oferta de pasar una temporada en Simaki me ha conmovido indescriptiblemente, mi querida amiga», respondió a su benefactora el 7 de mayo. «Por un lado, una vida así resume el ideal de lo que podría desear, y no tengo la fuerza para rechazarla. Pero, por otro, ante mí se levantan una serie de obstáculos que me resultan embarazosos». Estos obstáculos, explicó, incluían

su temor a ofender no sólo a sus parientes en Kamenka sino también a Anatoli, que quería pasar sus vacaciones con él, así como la posibilidad de que se iniciara el proceso de divorcio. «Estas, querida amiga –continuaba–, son las circunstancias que me obligan a inclinar la cabeza con tristeza y a dudar en responder de inmediato a vuestra proposición como me lo pide el corazón: "¡Sí, con sumo placer!". Tal vez si hubiera sabido antes que ese plan era posible, habría conseguido eliminar todos estos obstáculos. <…> Pero, al mismo tiempo, lo que sugerís supone una realización tan completa de mis más preciados deseos que no puedo renunciar en absoluto a la esperanza de pasar al menos un mes en calidad de huésped vuestro. Por lo tanto, querida amiga, permitidme, por el amor de Dios, posponer mi respuesta a vuestra maravillosa invitación hasta mi regreso a Kamenka. <…> Entre el 15 de junio y el 15 de septiembre tal vez encuentre al menos un mes que pueda dedicar a la realización de mi apasionado deseo de vivir cerca de usted, en una acogedora casa de campo en medio de un jardín sombreado, cerca de un bosque, a orillas de un pequeño y maravilloso río. ¡Dios mío! Esto es, en efecto, el cumplimiento total del más ideal de mis sueños»[23]. A Modest pudo confesarle sus verdaderos sentimientos sobre la invitación: «La exactitud histórica me obliga a añadir que, sólo unas horas después de recibir la carta, encontré ciertos aspectos tentadores en la oferta de N[adezhda] F[ilaretovna]», escribió a su hermano el 9 de mayo. «Pero en un primer momento me sentí irritado. Me disgustó que no tuviera en cuenta en absoluto que amo a mis parientes y que me gusta vivir con ellos. En segundo lugar, me inquietó la posibilidad de que, aunque nos separaran cuatro verstas, la gente dijera cualquier estupidez y sus propios hijos (los mayores) empezaran a ver con recelo nuestras relaciones y a difundir todo tipo de tonterías sobre mí, igual que ocurrió con Kotek. En general, por alguna razón vi en esta propuesta una cierta restricción de mi libertad. Pero, por supuesto, ella lo propone únicamente para darme la oportunidad de vivir en soledad en un lugar de ensueño»[24].

Tras su regreso a Kamenka, el 14 de mayo, se reanudaron las negociaciones epistolares, no sin tintes de angustia emocional. «Estoy muy, muy triste por no poder organizar vuestra residencia en Simaki de inmediato», escribió ella el 15 de mayo. «En mi viaje desde Moscú soñaba tanto con ello, me deleitaba tanto con la idea de que pudiera materializarse, y, por tanto, os agradezco de todo corazón, mi inestimable amigo, que no me privéis de la esperanza de realizar tan espléndido sueño. Pero, por supuesto, os lo pido sólo en el caso de que no cause a nadie el más mínimo pesar: sólo entonces seré feliz»[25]. La respuesta de Chaikovski llegó dos días después: «Con respecto a Simaki, me gustaría deciros lo siguiente. Por supuesto, no os quepa duda, amiga mía, de que, además de lo extremadamente atractivo de vuestra oferta, no desearía por nada del mundo ir en contra de ningún deseo vuestro. Sé muy bien que, al invitarme a Simaki, os guía la voluntad de proporcionarme una oportunidad de vivir y trabajar en las condiciones más atractivas para mí. ¿Hace falta que os diga cuánto aprecio vuestra infinita preocupación por mí? Pero no os enfadaréis conmigo si todavía dudo en pediros que ordenéis preparar mi residencia, ¿verdad? <…> Os diré francamente, querida amiga, que me preocupa el hecho de que, al no dar una respuesta definitiva a vuestra oferta, estoy en cierto modo contraviniendo vuestros deseos más profundos. Sé que no os enfadaréis conmigo, pero, aun así,

es esencial para mí que tengáis la amabilidad de decirme que es así, ya que, de lo contrario, me sentiré avergonzado y alarmado. <…> Hoy por hoy no puedo rechazar por completo la idea de permanecer una temporada cerca de vos, pero no puedo elegir un momento conveniente hasta que se aclaren las circunstancias que me lo impiden, por lo que, para conciliar todo esto, sólo deseo que me digáis que soy libre en cuanto a la elección del momento y que, en cualquier caso, no os enfadaréis conmigo»[26]. Ella le tranquilizó inmediatamente sobre ese punto. «Me apresuro a deciros que, por mi parte, no debéis preocuparos ni sentiros avergonzado en absoluto», escribió el 23 de mayo. «La casa en Simaki no está destinada a nadie más ni a ningún otro uso, y sois totalmente libre en cuanto a la elección del tiempo para vivir en ella. Sólo me preocupa un asunto relacionado con el tiempo y es que, si me voy al extranjero, será el 1 de agosto y, por lo tanto, si aceptáis ser mi huésped en Simaki, me gustaría, por supuesto, que fuera durante un periodo suficientemente largo antes de mi partida, es decir, que tuviera lugar entre el 1 de junio y el 1 de agosto, aunque repito que la cuestión de mi marcha al extranjero no está en absoluto decidida, en realidad prefiero no ir. Por lo tanto, una vez más no es necesario forzar nada en este asunto»[27].

En su siguiente carta, fechada el 3 de junio, la señora von Meck describió las delicias de Simaki con más detalle, pero Chaikovski le envió una larga respuesta el 6 de junio, tratando de nuevo de evadir su oferta sin ofenderla: «No os ocultaré que Simaki me causó una noche de insomnio total. La cuestión es que no puedo describiros lo doloroso que sería para mí renunciar a la dicha de vivir allí y, sin embargo, no puedo encontrar en los próximos meses ningún espacio de tiempo en el que pueda ser vuestro huésped sin que se interponga algún impedimento. <…> En consecuencia, he decidido que puedo estar en Simaki (1) desde el 15 de junio hasta el 1 de julio o (2) en agosto o septiembre. <…> En el segundo caso, podría quedarme más tiempo, y esto me gustaría más, sobre todo porque, después de la primavera, el comienzo del otoño es para mí la época más agradable del año. Sed tan amable, mi querida amiga, de ayudarme en mi indecisión y pronunciar una resolución. Pero, si finalmente ambas opciones os resultan por algún motivo inconvenientes, no habría nada que hacer y mi estancia en vuestra casa de campo, tan ardientemente deseada, tendría que ser pospuesta hasta el próximo año»[28].

En una carta a Modest del 9 de junio que rezumaba un evidente fastidio, el compositor desvelaba la estrategia de sus explicaciones a su benefactora: «Una carta de ocho páginas de N[adezhda] F[ilaretovna] en la que, como antes, sigue insistiendo en que me vaya a vivir a su casa. ¿Cómo no voy a enfadarme con una mujer tan espléndida e inteligente cuando se niega obstinadamente a entender que no quiero vivir casi a su lado como un misterioso extraño? Se han quedado con ella, como si fuera a propósito, varias personas del conservatorio con quienes me resultaría muy embarazoso encontrarme, y toda su familia está presente.

¿Cómo es posible que no entienda lo incómodo y agobiante que me resulta todo esto? Le escribí una larga carta en respuesta, en la que llego a la conclusión de que sólo podría ir en otoño y, como en otoño se va al extranjero, espero que finalmente lo entienda»[29]. Pero, para su desgracia, la estrategia fracasó y su esperanza de que la señora von Meck pudiera intuir su situación se vio frustrada. En lugar de viajar al extranjero, ella eligió la opción de vivir durante un tiempo

cerca de su ídolo. «Entiendo y reconozco plenamente, mi querido amigo, que es imposible que vengáis a verme en los primeros meses de verano», le escribió desde Brailov, «por eso os pido, mi bondadoso amigo, que me concedáis el mes de agosto, pero, por favor, al menos durante un mes completo. En una palabra, me gustaría que vinierais no más tarde del 1 de agosto y que os marcharais no antes de que yo misma abandone Brailov, lo que probablemente será alrededor del 10 de septiembre. ¿Os parece bien? ¿Es posible? Lo más probable es que no me vaya al extranjero, pero, si algún imprevisto me obliga a ello, os lo haré saber, querido amigo, y en lugar de Simaki podréis quedaros en Brailov hasta septiembre»[30]. Chaikovski no tuvo más remedio que rendirse.

«Ni que decir tiene –escribió el 12 de junio, en lo que parece poco más que la puesta de una buena cara ante un asunto lamentable– que pasaré con el mayor placer el mes de agosto como invitado vuestro. <…> Esperaré agosto con impaciencia»[31].

Incluso mientras se hallaba descansando en el campo, Chaikovski se vio acosado por «pensamientos obstinados *de divorcio, del reptil*, etc.»[32]. El 2 de junio informó a la señora von Meck sobre las negociaciones de divorcio: «He recibido de mi hermano Anatoli información sobre la demanda de divorcio. El abogado de esa cierta persona –el mismo que visitó a Anatoli en invierno– estuvo con él de nuevo. <…> Este abogado, que por alguna razón oculta su nombre y su dirección, ha prometido que esa cierta persona cumplirá con todas las formalidades e, instruida por él, dirá y hará todo lo que se requiera. Según mi hermano, este caballero es casi tan obtuso y embrollado como su representada. Han decidido que los trámites comenzarán en otoño. Sin embargo, por el momento, ha formulado la petición de esa *cierta persona* de que se le aumente la pensión hasta que se resuelva el asunto. Tengo la intención de rechazarla, ya que no hay que ceder ante sus intentos de extorsión. Ni que decir tiene que, por mi parte, haré todo lo posible para conseguir el objetivo deseado, pero estoy casi seguro de que, de nuevo, nada saldrá de todo esto»[33]. En tales circunstancias, la postura del compositor tenía sentido. Al ser consecuente, estaba dando a Antonina una clara señal de que cualquier extorsión e intento de chantaje por su parte no obtendría ningún fruto. A principios de julio, compartió con la señora von Meck sus planes para el próximo otoño e invierno, haciendo hincapié en su preocupación por el inminente proceso de divorcio: «Si veo que esta vez se puede esperar un resultado decisivo, probablemente tendré que quedarme en Moscú durante bastante tiempo. Pero, si resulta ser sólo un nuevo *golpe de efecto*, me iré enseguida al extranjero o a Kamenka. En cualquier caso, por el momento no estoy libre ni puedo hacer planes para el futuro»[34].

A mediados de junio llegó una noticia inesperada de un lugar totalmente distinto, con una carta de Marie, la criada suiza que Chaikovski había encontrado tan encantadora en la Villa Richelieu de Clarens. Marie escribió que estaba embarazada y que el padre del niño no era otro que su criado Aliosha. No acusaba a Aliosha de nada, confesando que había sido ella quien le había seducido y que seguía enamorada de él. Sin embargo, insinuó que esperaba que el padre la ayudara. La reacción del compositor ante este hecho fue extraordinaria.

«Esta noticia despertó en mí un extraño sentimiento. No guardo rencor ni a

Aliosha ni a Marie, aunque algo me dice que este niño me causará preocupaciones en el futuro. Sentí, en primer lugar, compasión por la pobre Marie y, en segundo lugar, una ráfaga de intensa ternura paternal por el *feto* que llevaba en su vientre. Por este sentimiento pude medir la fuerza de mi profundo apego y amor por Aliosha. *¡Su hijo!* ¡Me parece que también es mío! No sé si este sentimiento durará, ni de cómo debemos proceder»[35]. Esta sorprendente confesión revela no sólo sus propios e intensos sentimientos paternales, ya manifestados anteriormente en su relación con los gemelos y más tarde con sus sobrinos, sino también su pesar por no poder tener nunca hijos propios. El criado, en cambio, reaccionó a la noticia de forma más previsible. «En cuanto a Aliosha», informó Chaikovski a su hermano, «se puso muy pálido cuando le di la noticia, pero fingió no darle importancia y al principio incluso trató de conjeturar que el niño no era suyo y que después de nuestra partida ella podría haber entablado una relación con otra persona. Luego declaró que, si era un niño, estaba dispuesto a ir a buscarlo [a Clarens] y dárselo a su madre para que lo criara. Por último, me acaba de decir que no hay nada desagradable en todo esto y que será divertido dentro de veinte años conocer a un francés que de repente resulte ser su hijo»[36]. En una larga y reconfortante carta dirigida a Marie, Chaikovski, sin comprometerse formalmente a asumir la responsabilidad del destino del niño, le dijo a la muchacha que, en cualquier caso, acudiría en su ayuda. Sin embargo, la noticia de la difícil situación de Marie no detuvo las «intensas aventuras amorosas» de Aliosha en Kamenka[37].

Mucho más angustiosas fueron las noticias que le llegaron ese verano de Kondratiev, quien convocó urgentemente a Chaikovski a Nizi, donde Nikolái Bochechkarov yacía gravemente enfermo de hidropesía[38]. Chaikovski se sintió profundamente consternado por la enfermedad y posterior muerte del anciano, y sus cartas de esta época relatan con detalle, a veces con toques excesivamente naturalistas, los últimos días de este. El compositor hizo un esfuerzo heroico para superar su horror a la muerte y pasó las dos últimas semanas de junio en la finca de Kondratiev, siendo testigo de la agonía de su amigo. Alexandra, que poseía buenos conocimientos de medicina y enfermería, envió consejos por correo para el tratamiento del paciente, pero de poco sirvieron. En la correspondencia con la señora von Meck, Chaikovski ni siquiera se refería a Bochechkarov por su nombre, como si temiese de forma instintiva que su relación con él y su excepcional preocupación por el anciano pudieran parecer reprobables a ojos de su benefactora. Su última carta a Modest desde Nizi, fechada el 5 de julio, describe la angustia espiritual que había experimentado allí, añadiendo:

«Lo único bueno es que conseguí ver a Nikolái Lvovich, quizá *por última vez*»[39]. Efectivamente, sólo seis días después de su partida, Bochechkarov murió. Por entonces, Chaikovski ya estaba en Simaki disfrutando de la hospitalidad de la «invisible» señora von Meck, y el ambiente que allí se respiraba, en especial la belleza de la naturaleza circundante, ayudó a suavizar el golpe. «Incluso hoy, a pesar de la tristeza por las noticias sobre el pobre Nikolái Lvovich», escribió a Anatoli el 13 de agosto, «me siento tranquilo. Por supuesto, he derramado algunas lágrimas por el pobre viejo, pero mi soledad, la falta de necesidad de contenerme y ocultar mi dolor, y, sobre todo, la naturaleza –la maravillosa naturaleza que todo lo reconcilia– han producido el efecto más

beneficioso en mí»[40]. Dos días más tarde, en una carta a Modest, reflexiona sobre el difunto Bochechkarov y el lugar que ocupaba en su vida: «Es una gran suerte para mí que en los últimos dos años me haya independizado de él. Si hubiera estado todo este tiempo atado a Moscú como antes, esta muerte me habría sacudido de forma mucho más profunda. <…> El recuerdo del gran papel que desempeñó durante todo el tiempo que viví en Moscú me corta el corazón como un cuchillo. Puedo decir con certeza que sólo él hizo que mi vida en Moscú fuera soportable y llevadera. Poseía una facultad asombrosa para reconciliarle a uno con la vida; su presencia y su compañía fueron siempre una fuente insustituible de diversión, calma y consuelo para mí. ¡Qué importaba que fuera una *nulidad* en términos morales e intelectuales! Era a*gradable siempre y con todo el mundo,* y esto cubría en él con creces la ausencia de una gran mente o de un gran talento»[41]. Algunos comentarios dispersos en las cartas de Chaikovski confirman hasta qué punto Bochechkarov, tanto antes como después de su muerte, estaba presente en sus pensamientos. Había entendido la oposición tácita del anciano a sus planes matrimoniales, y había pedido a Vladimir Shilovski que le proporcionara una pensión. Le echó mucho de menos no sólo en los meses siguientes a su muerte, sino también muchos años después.

A principios de agosto, Kotek, que había estado en los últimos tiempos con su padre en la región ucraniana de Podolia, llegó a Kamenka para pasar una semana en la que contribuyó a aligerar el ánimo de Chaikovski. El joven participaba en obras de teatro de aficionados con los niños Davidov, tocaba el violín y se mostraba tan mujeriego como siempre. «Sasha sospecha que todas ellas [sus hijas mayores] están enamoradas de él. ¡Eso sí que no lo esperaba! En cuanto al héroe de estas tormentosas pasiones, al parecer está enamorado de Vera; Anna le resulta muy atractiva, mientras que Tania no le gusta nada. La llama *la pequeña engreída*. Esto me lleva a una triste reflexión con respecto a Tania. A pesar de su belleza, *no gusta demasiado a la gente*»[42].

Cumpliendo su promesa de pasar al menos unas semanas en la casa de campo de la señora von Meck en Simaki, el compositor partió hacia ese destino el 8 de agosto, con la intención de quedarse hasta finales de mes. Nada más llegar, envió una nota de agradecimiento a su benefactora, instalada con su familia y otros invitados en la casa principal de Brailov: «Siento la necesidad de escribiros unas palabras nada más llegar para deciros que me siento feliz, que estoy encantado y que no se puede imaginar nada mejor que el entorno en el que me encuentro»[43]. Una carta a Anatoli fechada al día siguiente estaba igualmente llena de elogios, aunque con una reserva sustancial: «Me apresuro a contarte mis primeras impresiones aquí, que son sorprendentemente agradables. Una casita antigua, muy antigua, un jardín frondoso con robles y olmos viejos, exuberante de vegetación y, por ello, sumamente encantador, un río al final del jardín, aislamiento de la fábrica y del pueblo, silencio absoluto, una estancia extraordinariamente cómoda que consta de un salón, un enorme estudio, un comedor, un dormitorio y la habitación de Aliosha. Todo se ajusta a la perfección a mis gustos e inclinaciones. Alrededor de la finca hay campos y bosquecillos por los que se puede pasear sin cruzarse con nadie, cosa que acabo de hacer con un placer indescriptible. <…> ¿No es maravilloso? Pero ¡ay! No existe tarro de miel sin una cucharada de alquitrán[44]. El papel del alquitrán lo desempeña la

cercanía de N[adezhda] F[ilaretovna] con su familia y su séquito. Aunque estoy completamente convencido de que nadie me va a molestar, esta cercanía me incomoda en todo caso»[45]. La reacción de la señora von Meck ante la llegada de su precioso invitado fue, como cabía esperar, más bien la contraria. «Qué felicidad levantarme cada mañana y sentiros cerca de mí, mi querido e inestimable amigo», le escribió, «imaginaros en una vivienda tan familiar y querida por mí, pensar que tal vez en este mismo instante estáis admirando desde el balcón la misma vista del pueblo que yo también amo tanto, o que tal vez estáis paseando por ese sombreado sendero que siempre me deleita; sentir que estáis en mi casa, *que je vous possède* como dicen los franceses, es el inmenso placer que ahora disfruto y por el que os estoy infinitamente agradecida, mi incomparable y bondadoso amigo»[46]. Para su consternación, Chaikovski se encontró a su llegada con Pachulski, el *protégé* favorito de la señora von Meck, a quien ella seguía considerando un músico muy prometedor. La original antipatía de Chaikovski hacia él se agudizó rápidamente cuando el joven no sólo le acompañó a Simaki, sino que se quedó allí toda la tarde. Cuando Pachulski estaba por marcharse, Chaikovski decidió adoptar una medida contundente y le dijo sin rodeos que durante siete días quería estar completamente solo. «De este modo, me he protegido durante un periodo bastante largo», le dijo a Anatoli[47]. Tres incidentes dignos de mención marcaron su estancia en Simaki. El más perturbador, al menos para él, fue su único encuentro cara a cara con la señora von Meck durante toda su relación. «Ayer se produjo un hecho muy embarazoso», escribió a Anatoli el 15 de agosto. «Me dirigí al bosque hacia las cuatro de la tarde con la total seguridad de que no me encontraría con N[adezhda] F[ilaretovna], que cena a esa hora. Sin embargo, como si se hubiera planeado a propósito, resultó que yo salí de casa un poco antes de lo habitual, mientras que ella volvía de su paseo más tarde de lo acostumbrado, y me topé con ella de frente. Fue terriblemente incómodo. Estuvimos cara a cara sólo un instante, pero, de todos modos, me sentí terriblemente avergonzado, si bien me incliné saludando cortésmente con el sombrero. Ella me pareció del todo desconcertada, sin saber muy bien qué hacer. Y por si fuera poco <…> detrás de ella venían dos carruajes más con toda su familia. <…> Efectivamente, las atenciones [que recibo] son infinitas. ¡Qué maravillosa es conmigo! A veces es terrible pensar lo mucho que le debo y lo infinita que debe ser mi gratitud»[48]. Chaikovski interpretó el encuentro como una terrible metedura de pata por su parte y se apresuró a disculparse en una nota que escribió nada más regresar a la casa de campo: «Por el amor de Dios, perdonadme, Nadezhda Filaretovna, por haber calculado mal la hora <…>. Al final no salí a las cuatro, sino un poco antes»[49]. Pero la señora von Meck, extasiada, no necesitaba disculpa alguna. «Os disculpáis, mi querido amigo, por el encuentro, mientras que yo estoy encantada con él», le contestó, continuando con ardor creciente: «Me resulta difícil transmitir lo dulce y maravilloso que fue ese momento en el que fui consciente de que os había encontrado, cuando, por así decirlo, sentí la realidad de vuestra presencia en Brailov. No deseo ningún contacto personal entre nosotros, pero en silencio, pasivamente, estar cerca de vos, estar bajo el mismo techo, como en el teatro de Florencia, encontraros en el mismo camino, como hace dos días, sentiros no como un mito sino como una persona de carne y hueso

a la que quiero tanto y de la que recibo tanto bien, todo ello me produce un placer extraordinario; considero tales episodios como una felicidad suprema»[50]. El contraste entre sus respectivas reacciones al encuentro se antoja singularmente conmovedor y cómico, aunque también instructivo: mientras que ella parecía cada vez más obsesionada por su pasión idealizada e incluso erótica, él continuaba a la defensiva ante la posibilidad de cualquier pasión hacia él por parte de ella o de cualquier otra mujer.

El segundo episodio tuvo lugar unos días más tarde, cuando Chaikovski accedió a la caprichosa petición de la señora von Meck de que visitara la casa principal de Brailov para ver sus adquisiciones de muebles y obras de arte un día en que ella, su familia y sus invitados estarían ausentes durante varias horas.

«Ayer estuve en *Brailov* en casa de N[adezhda] F[ilaretovna] a petición de ella», explicó el compositor a Anatoli el 26 de agosto. «Fijó para mi visita unas horas en las que todos se habían ido a cenar al bosque. Fue muy agradable. En general, creo que, a pesar de ciertas circunstancias que me han impedido disfrutar plenamente de la vida aquí, conservaré recuerdos muy poéticos de mi estancia en Simaki»[51]. Como indican sus palabras, Chaikovski era muy consciente de su tendencia a recordar con cariño acontecimientos que en el momento de vivirlos le habían parecido irritantes intrusiones en su tranquila rutina. Una y otra vez (y no sólo en su relación con la señora von Meck), accedía con gran reticencia a algo que parecía prometer placer, anticipando toda suerte de posibles inconvenientes y quejándose sin cesar de todo tipo de molestias durante la experiencia real, para posteriormente recordar el episodio con gran nostalgia. De hecho, cuando el mes se acercaba a su fin, Chaikovski se halló disfrutando, para su propia sorpresa, no sólo de la soledad de Simaki sino de toda la atmósfera que rodeaba su estancia allí, que en un principio había visto como un oneroso pero inevitable deber. Esta tendencia, por supuesto, era uno de los principales síntomas de su carácter neurótico, que se manifestaba en la renuencia a cambiar de un estado (en el sentido más amplio de la palabra) a otro. No es necesario atribuir los comentarios arbitrarios en las cartas a sus hermanos enteramente a sus contradictorios sentimientos hacia la señora von Meck, ni tampoco acusarlo por ello de hipocresía.

Por último, el tercer episodio fue orquestado de nuevo por la señora von Meck, cuando, en la noche siguiente a su visita a la casa principal, pidió a Chaikovski que estuviera presente –sin ser visto– en una exhibición de fuegos artificiales para celebrar el día de la onomástica de su hijo. Es muy posible que aquella invitación a esconderse en la oscuridad y observar sin ser observado apelara al componente infantil y lúdico que había en su naturaleza, pero el caso es que pareció divertirse de verdad, y el carácter relajado, natural e incluso divertido de sus impresiones en la carta que escribió a la dama poco después difería notablemente del tono un tanto forzado y artificial de gran parte de su correspondencia en Simaki. «Por la tarde tomé el té en el *Risco* y desde allí me dirigí a vuestra casa para el espectáculo de luces. Pude contemplar perfectamente el monograma y los fuegos artificiales. Me resultó sorprendentemente agradable estar tan cerca de usted y de los suyos, oír las voces y, en la medida en que mi vista me lo permitía, verla a usted, mi querida amiga, y a los suyos. En dos ocasiones pasasteis muy cerca de mí, especialmente la segunda, después de los fuegos artificiales. Estuve todo el

tiempo cerca del pabellón junto al estanque. Pero mi placer se mezclaba todo el tiempo con un cierto temor. Temía que los vigilantes, que iban de un lado a otro, me tomaran por un ladrón, y también sentí no poco miedo cuando vuestro maravilloso y enorme perro se aproximó adonde yo me encontraba. Temía que también él pudiera tomarme por un ladrón. <…> Me las arreglé de forma tan hábil para verlo todo sin que nadie se diera cuenta que incluso mi Alexei, que me había estado buscando todo el tiempo, sólo me encontró cuando ya había subido [al carruaje] para volver»[52].

Aunque la aventura pueda parecer anodina, es evidente que había provocado una especie de catarsis en Chaikovski, relajando una tensión que había ido creciendo entre ellos y que tal vez amenazaba su amistad. En la misma carta, él escribió de repente y sin el menor atisbo de adulación: «La idea de que pueda vivir más que vos me resulta insoportable», tras lo cual le pidió conmovedoramente que se hiciera cargo de Aliosha, en caso de que muriera antes que ella[53]. En su respuesta del 28 de agosto, la señora von Meck se refirió por primera vez al espectáculo de fuegos artificiales: «Os agradezco infinitamente, mi querido e incomparable amigo, la dicha que me habéis proporcionado con vuestra presencia invisible en nuestras diversiones. Precisamente, mientras caminaba a la tarde por el jardín, pensé que tal vez en algún lugar pasaba muy cerca de usted, y mi corazón latió tan alegremente ante este pensamiento que no sé cómo agradeceros estos momentos de felicidad». Luego, retomando lo que Chaikovski había dicho acerca de que no deseaba verla morir antes que él, declaró extasiada: «No puedo expresaros, mi incomparable amigo, el profundo e inefable sentimiento de gratitud que una sola frase vuestra ha suscitado en mí, a saber: “La idea de que pueda vivir más que vos me resulta insoportable”. Dios mío, cómo os agradezco esa expresión; no podéis imaginaros el valor que atribuyo a esa frase. Si supierais cuánto os quiero. No es sólo amor, es adoración, deificación, culto. Por muy agobiante, amargo o doloroso que me resulte algo, unas pocas palabras vuestras me hacen olvidar y perdonar todo. Siento entonces que no estoy del todo sola en el mundo, que hay un corazón que siente como yo, una persona que me comprende, que se compadece de mí, que me mira con tanta bondad, con tanta humanidad… ¡Dios mío, qué agradecida os estoy y cuán querido sois para mí! Diez veces al día leo esta frase e involuntariamente aprieto la carta contra mi corazón con una gratitud desbordante»[54].

Durante su corta estancia en Simaki, Chaikovski aprovechó al máximo la tranquilidad de la casita junto al río, completando la orquestación de *La doncella de Orleans* y terminando también la *Suite para orquesta n.º 1*, op. 43. Iniciada el verano anterior como una suerte de descanso de la música sinfónica, pero interrumpida posteriormente por el trabajo en la ópera, la *Suite n.º 1* fue dedicada extraoficialmente por Chaikovski a su anfitriona en agradecimiento por su hospitalidad. Estas tres semanas en Simaki en agosto de 1879 supondrían la culminación del romance «platónico» de Chaikovski con la señora von Meck (para ella, por supuesto, más que para él). Posteriormente, él preferiría eludir, esgrimiendo diversos e ingeniosos pretextos, las oportunidades que ella le brindó para que se repitiera esa estrecha convivencia física. Sin embargo, hay que señalar que, en algunas ocasiones, él no pudo cumplir sus deseos por razones estrictamente prácticas, que nada tenían que ver con ella. Aunque más tarde

hicieron a menudo planes para reunirse en diversos lugares en el extranjero, estos planes acabarían fracasando por una u otra razón.

En todo momento, fue su música la que mantuvo viva la pasión en ella. Poco después de que Chaikovski dejara Simaki, la señora von Meck recibió una copia de la versión para piano a cuatro manos de la *Cuarta sinfonía*, recientemente publicada. Una y otra vez tocó la obra, a la que siguió llamando «nuestra» sinfonía. El 14 de septiembre escribió al compositor: «Estos sonidos divinos abrazan todo mi ser, excitan mis nervios, llevan mi cerebro a un estado tan exaltado que he pasado estas dos últimas noches sin dormir, en una especie de delirio, desde las cinco de la mañana no puedo cerrar los ojos en absoluto, y, una vez que me levanto por la mañana, sólo pienso en sentarme y tocar de nuevo lo antes posible». Sentía más empatía por la *Cuarta sinfonía* que por cualquier otra obra de Chaikovski. Al fin y al cabo, estaba dedicada a «mi mejor amiga» y su composición estaba vinculada a la época de su primera ascendencia en su vida tras el desastre de su matrimonio y su huida de Rusia. Él mismo le había revelado que el Destino era el tema central de la sinfonía, y ella había llegado a leer en la obra los triunfos y las pruebas de su propia vida, sus recuerdos de los difíciles primeros años y su visión de un futuro brillante en unión espiritual con el creador de la sinfonía. «Dios mío, de qué manera habéis logrado describir el dolor de la desesperación, y la luz de la esperanza, y la pena y el sufrimiento, y todo, todo lo que he experimentado en mi vida y que hace que esta música me resulte tan próxima no sólo como expresión de mi vida, de mis sentimientos», continuaba en su carta. «Piotr Ilich, soy digna de que esta sinfonía sea mía: nadie es capaz de sentir como yo lo que hay detrás de estos sonidos, nadie es capaz de valorarla como yo; los músicos sólo pueden apreciarla con su intelecto, pero yo escucho y siento y empatizo con todo mi ser. Si debo morir por escucharla, moriré, pero aun así la escucharé»[55]. En otra carta, cinco días después, le decía que seguía «embriagada» por la música de la sinfonía «como por el opio»: «La *Cuarta sinfonía* me ha cautivado por completo. Oigo esas notas por la noche y ni siquiera puedo mirarlas tranquilamente con los ojos. Toda la sinfonía es maravillosa, pero el primer movimiento es... la última palabra del arte, no hay otro lugar al que ir, es el límite del genio, el triunfo supremo, la pura divinidad; por él, uno podría entregar su alma o perder la cabeza, y no habría arrepentimiento... Ahora no estoy en condiciones de hablar de nada más. Adiós, mi adorado amigo, mi dios, mi amor, mi felicidad»[56].

Llevada por la euforia del momento, la dama llegó a confesar sentimientos que normalmente mantenía bajo control. La vehemencia de su inesperada exposición debió de sobresaltar, incluso conmocionar, a Chaikovski: «No sé si sois capaz de comprender los celos que siento, a pesar de la ausencia de relaciones personales entre nosotros. ¿Sabéis que me siento celosa de usted de la manera más inadmisible: como una mujer de un hombre al que ama? ¿Sabéis que, cuando os casasteis, me sentí terriblemente desgraciada, como si me hubieran arrancado algo del corazón? La idea de una intimidad entre usted y esa mujer me resultaba dolorosa, amarga, insoportable, y ¿sabéis que soy una persona repugnante? Me regocijaba cuando erais infeliz con ella; me reprochaba este sentimiento e intenté que no os dieseis cuenta, pero, sin embargo, no pude destruirlo; una persona no puede dominar sus propios sentimientos. Odié a esta mujer porque erais infeliz

con ella, pero la habría odiado cien veces más si hubierais sido feliz con ella. Sentí que me había arrebatado lo que sólo puede ser mío, a lo que sólo yo tengo derecho, porque os quiero como nadie puede quereros y os valoro por encima de todo en el mundo. Si os desagrada saber todo esto, os pido perdón por esta confesión involuntaria. Me ha salido de forma espontánea y el motivo es la sinfonía. Pero pienso, y es mejor que lo sepáis, que no soy una persona tan ideal como creéis. Además, esto no puede cambiar nuestra relación en lo más mínimo. No quiero que se produzca ningún cambio en ella; es más, me gustaría tener la seguridad de que *nada* cambiará hasta el final de mi vida, de que *nadie*... pero esto no tengo derecho a decirlo. Perdonadme y olvidad todo lo que he dicho. Mi cabeza no está bien»[57].

Pero si ella esperaba incitar a su adorado amigo a una confesión recíproca, debió quedar decepcionada. El compositor tardó ocho días, del 17 al 25 de septiembre, en responder en una carta escrita fragmentariamente entre San Petersburgo, Moscú y la finca de los Konradi en Grankino. Su respuesta estaba impregnada de una profunda aunque un tanto afectada gratitud, pero nada más: «Tiemblo al pensar en lo que hubiera sido de mí si el destino no nos hubiera reunido. Os debo todo: mi vida, la posibilidad de avanzar hacia una meta lejana, mi libertad y una felicidad completa que antes consideraba imposible»[58]. Es interesante observar la categórica insistencia de la señora von Meck en que se mantuviese estrictamente el carácter de sus relaciones. La idea de cualquier cambio es rechazada de plano. Esto indica una vez más la rara y peculiar naturaleza de la pasión que se había apoderado de ella. Era una pasión extática, con toda probabilidad despojada por completo –al menos en el plano consciente– del aspecto físico tan odioso para ella; un amor platónico en el sentido ordinario del término. Sin embargo, desde el punto de vista psicológico, este tipo de pasión no sólo no disminuye, sino que puede magnificar en gran medida la capacidad de una persona para la experiencia emocional aguda. Basta pensar, por ejemplo, en la correspondencia entre Marina Tsvetáyeva y Rainer Maria Rilke, que nunca llegaron a conocerse en persona. Las palabras que la señora von Meck escribió al final de su carta del 19 de septiembre –«Adiós, mi adorado amigo, mi dios, mi amor, mi felicidad»– formaban parte del desbordamiento emocional de ese verano, en el que ella alcanzó la cima de su anhelo por él, tal como muestran sus cartas. Chaikovski debió de encontrar su apasionada misiva bastante aterradora, percibiendo en ella una declaración de amor en cierto sentido convencional y un inquietante recuerdo de la zozobra que siguió a su matrimonio con Antonina.

Movida por su entusiasmo, ella había concebido la idea de dar a conocer «su» sinfonía a través de una de las mejores orquestas de Europa, la de Edouard Colonne. Con el consentimiento del compositor, encargó a Pachulski, a su llegada a París en octubre de 1879, que emprendiera personalmente las negociaciones con Colonne. Con la promesa de una importante remuneración por parte de *«une dame russe»,* el director de orquesta francés fue fácil de convencer, tanto más cuanto que él y su orquesta ya conocían la música de Chaikovski (en marzo habían interpretado *La tempestad*), aunque por el momento no se fijó una fecha para la interpretación, ya que la orquesta debía familiarizarse primero con la partitura. Chaikovski se mostró agradecido tanto a su benefactora como a su negociador, aunque dudaba de que Colonne cumpliera su promesa y dirigiera la

sinfonía «en vista de la enorme cantidad de compositores locales que se disputan el honor de ser incluidos en sus programas»[59]. Además, estaba casi seguro de que la respuesta del público francés ante la obra sería negativa. Pero la señora von Meck, obstinadamente optimista, le escribió el 9 de octubre, subrayando que «la decisión será favorable» y que la sinfonía había gustado a Colonne, que había estudiado la versión para piano a cuatro manos[60]. Comenzó así otro periodo de tensa expectación.

Chaikovski y la señora von Meck vivieron en una época en la que el Romanticismo ruso, en sus formas heroicas y revolucionarias, hacía tiempo que había decaído como fuerza o actitud cultural. Si, en el pasado, el sentimiento o la pasión se consideraban de suma importancia, las nuevas corrientes ideológicas del Positivismo y el Realismo, que se habían hecho fuertes en la década de 1850, hacían hincapié en el trabajo práctico de la mente, desdeñando la emoción como mero sentimentalismo. A juzgar por los sentimientos expresados en sus cartas, la señora von Meck poseía tal vez un temperamento más adecuado para la época romántica anterior. Sin embargo, el destino también la había convertido en la administradora principal de un imperio financiero. Es imposible saber si habría elegido este papel en el caso de que las circunstancias hubieran sido diferentes, pero el hecho es que demostró ser una mujer de negocios de gran éxito, dirigiendo sus vastas propiedades con sobria eficiencia. Las exigencias de los negocios la obligaron a dominar y domesticar su naturaleza romántica, pero, en la música o, más precisamente, en su apasionada comunión con Chaikovski, su sensibilidad romántica encontró una vía de escape. Suscribía la definición generalmente aceptada de genio como idéntico a un bien supremo y jamás dudó de que él fuera un genio. Adoraba al compositor como creador de grandes obras de arte y como poseedor de una gran virtud moral: en ello radicaba su persistente indiferencia ante sus debilidades y defectos humanos. Por su parte, Chaikovski poseía un temperamento diferente al de románticos como Byron y Beethoven. Carecía de la grandeza de su ego y de su exuberancia heroica y apasionada. Su naturaleza, debido en gran parte a su educación familiar, era más «sentimental» en el sentido schilleriano, que todavía estaba muy extendido en la música, la literatura y las demás artes en toda Europa a finales del siglo XIX. No es casualidad que su música tuviera una aceptación y una popularidad crecientes durante los últimos años del siglo, cuando se reafirmó el valor del sentimiento individual tanto en la cultura europea como en la rusa.

En general, se puede observar un patrón uniforme en la conducta de Chaikovski a lo largo de este periodo, el de mayor intensidad en su relación con su benefactora. Durante la mayor parte del tiempo, disfrutó de la excéntrica amistad que se había establecido entre ambos, siempre que se limitara a escribir cartas y a discutir cualquier tema, desde cuestiones espirituales abstractas hasta recuerdos íntimos del pasado. Pero, a la primera señal por parte de ella de cualquier cosa que se pareciera remotamente a un impulso amoroso hacia él, Chaikovski retomaba, a menudo casi con pánico, el papel de fugitivo, deseando huir, especialmente si la presencia cercana de la dama amenazaba con perturbar su bienestar psicológico y material. Era algo parecido al papel que había desempeñado tan dramáticamente en relación con Antonina. De hecho, es muy posible que el *shock* inicial de su experiencia con Antonina fuera tan fuerte que

impidiera para siempre a Chaikovski disfrutar plenamente incluso de la cercanía geográfica de una mujer que le admiraba, sin importar que se tratara de una excepcional amiga con la que se sentía profundamente en deuda y que, gracias a la naturaleza prudencial de su acuerdo, no suponía ninguna amenaza sexual concebible.

1*PSSL,* 8, p. 160.
2*Ibid.,* p. 163.
3*SAC,* p. 227.
4*PSSL,* 8, p.168 (abreviado); *PR,* pp. 551-552.
5*Ibid.,* pp. 166-167.
6*Ibid.,* p. 176.
7*Ibid.,* pp. 176-177 (abreviado); *PR,* pp. 555.
8*PM,* 2, p.109.
9*PSSL,* 8, pp. 195-196 (abreviado); *PR,* pp. 559-560.
10*PM,* 3, p. 99. De los tres sobrinos, sólo el más joven, Yuri Davidov, escribió sus recuerdos de su famoso tío.
11Davidov, *Zapiski*, cit., p. 23.
12*PSSL,* 8, p. 189. Véase también una carta a Nadezhda von Meck, 29-30 de abril de 1879 (*ibid.,* p. 190).
13Davidov, *Zapiski*, cit., p. 28.
14*Ibid*.
15*PSSL,* 7, p. 531.
16*Ibid.,* 8, pp. 190-191.
17*Ibid.,* 9, p. 142.
18Para el texto y el análisis del único poema de Chaikovski, véase *TQM,* pp. 336-339.
19*PSSL,* 7, p. 541.
20*Ibid.,* p. 576.
21*PM,* 2, p. 17.
22*Ibid.,* p. 109.
23*PSSL,* 8, pp. 203-204.
24*Ibid.,* p. 211.
25*PM,* 2, p. 119.
26*PSSL,* 8, pp. 221-222.
27*PM,* 2, p. 127.
28*PSSL,* 8, pp. 242-243.
29*Ibid.,* p. 249.
30*PM,* 2, p. 137.
31*PSSL,* 8, p. 255
32*Ibid.,* p. 200 (abreviado); *PR,* p. 561.
33*Ibid.,* p. 241. Cf. la carta a Anatoli Chaikovski, 1 de junio de 1879; *ibid.,* p. 239 (abreviado); *PR,* pp. 576-577.
34*Ibid.,* p. 279
35*Ibid.,* pp. 259-260 (abreviado); *PR,* p. 587.
36*Ibid.,* p. 260.
37*Ibid.,* p. 285.
38Hidropesía es un término antiguo para designar el edema debido a la insuficiencia cardíaca

congestiva.

39*Ibid.,* pp. 281-282.

40*Ibid.,* p. 316.

41*Ibid.,* pp. 321-322.

42*Ibid.,* p. 305.

43*Ibid.,* p. 306.

44Proverbio ruso. *[N. del T.]*

45*Ibid.,* p. 308. Cf. la carta a Modest Chaikovski, 9 de agosto de 1879 (*ibid.,* p. 309).

46*PM,* 2, p. 170.

47*PSSL,* 8, p. 308.

48*Ibid.,* p. 320.

49*Ibid.,* pp. 318-319.

50*PM,* 2, p. 175.

51*PSSL,* 8, p. 340.

52*Ibid.,* p. 338.

53*Ibid.,* p. 337.

54*PM,* 2, pp. 194-195.

55*Ibid.,* p. 212.

56*Ibid.,* p. 215.

57*Ibid.,* p. 213.

58*PSSL,* 8, p. 371.

59*Ibid.,* p. 395.

60*PM,* 2, p. 229.

Quinta parte
Años de vagabundeo (1879-1888)

20. Alta sociedad

Aquel otoño, Chaikovski y su benefactora discutieron los planes (por parte de ella apasionadamente, por parte de él un poco menos) de una nueva estancia juntos, esta vez en Nápoles, que, sin embargo, no llegaría a materializarse[1]. Mientras tanto, como era de esperar, las negociaciones de divorcio habían vuelto a encallar. El 27 de agosto, el compositor escribió a la señora von Meck: «Ha llegado una carta de mi hermano Anatoli, por la que veo que no tiene sentido quedarse en Rusia este invierno. Me dice que ha recibido una carta de esa cierta persona que no quiere transmitirme, para no perturbar mi tranquila alegría aquí. <…> El objetivo de su carta es sacarme dinero. De nuevo no quiere oír nada sobre el divorcio. Dios sabe cómo acabará todo esto, pero lo único que está claro es que la solución definitiva está todavía muy lejos y puede que nunca se produzca»[2]. Decidió entonces dejar pasar un año, durante el cual no tomaría ni aceptaría ninguna otra medida, mientras que su mujer, a instancias suyas, tendría tiempo para pensar largo y tendido qué era exactamente lo que quería y cuáles eran sus verdaderos intereses.

Tras abandonar Simaki a finales de agosto, Chaikovski pasó los meses de septiembre y octubre viajando. Primero fue a San Petersburgo, donde encontró a Anatoli con algunas dificultades en el trabajo y también se reunió con Apujtin y su joven amante, Alexander Zhedrinski. Desde San Petersburgo se dirigió a Moscú, donde pasó tres días de juerga, atrapado brevemente en la ya olvidada atmósfera de sus primeros tiempos en esa ciudad. Luego se dirigió a Grankino, donde estaban Modest y Kolia, y de allí a Kamenka. Al desaparecer del horizonte el proceso de divorcio, ya podía salir al extranjero con libertad y tranquilidad, y, tras pasar la mayor parte de octubre con los Davidov, partió de nuevo hacia San Petersburgo y, desde allí, tras una muy grata estancia, el 9 de noviembre hacia Alemania. Lo primero que hizo al llegar a Berlín, tal como informó a Anatoli dos días después, fue acudir al encuentro de Kotek, que continuaba allí sus estudios musicales. Como ya era habitual, el reencuentro estuvo marcado por una mezcla de placer y resentimiento por parte del compositor: «No hay duda de que le tengo cariño a Kotik, pero su parloteo me produce un cansancio cuasi físico»[3].

Aunque sus vacaciones previstas en Nápoles no se llevaron a cabo por diversas razones, no pudo resistirse a la invitación de la señora von Meck de reunirse con ella por segunda vez en París, adonde llegó unos días después, el 13/25 de noviembre. Una vez más, Pachulski estaba esperándole, una circunstancia que la señora von Meck le había mencionado expresamente al escribir sobre los preparativos previstos para su estancia en la capital francesa, aunque, al parecer, la dama ya había empezado a sospechar de forma intuitiva la falta de simpatía de Chaikovski hacia su joven protegido, puntualizando que era el joven y no ella quien deseaba ardientemente encontrarse con el compositor en la estación de tren (al parecer, Pachulski exclamó: «¡Dios mío, aunque estuviera a dos horas de la muerte, iría a esperar a Piotr Ilich!»[4]). Por su parte, en las cartas a su benefactora, Chaikovski se mostraba invariablemente discreto, aunque cauteloso, en cuanto a las cualidades personales, aunque no musicales, de Pachulski, y sólo una lectura muy atenta revela la actitud crítica enmascarada por su aparente

benevolencia, como, por ejemplo: «No sé por qué, pero tengo la sensación de que Pachulski se asemeja a un personaje de Turguéniev, es decir, un hombre muy capaz, que tiene un deseo ardiente y sincero de alcanzar grandes metas, pero...»[5]. Ahí se detuvo, dejando que la señora von Meck infiriese sus dudas sobre el futuro musical de su protegido. A su vez, Pachulski probablemente percibió su antipatía, lo que explicaría la obsecuente insinceridad de la exclamación («aunque estuviera a dos horas de la muerte...») citada anteriormente. Aunque no era inmune a la adulación, el compositor se percataba enseguida de cuándo esta era exagerada. En todo caso, se empieza a percibir que, con el tiempo, esta circunstancia se convertiría en uno de los mayores problemas en la relación de Chaikovski con su benefactora. Dos semanas después escribió a Anatoli: «Las heladas y la copiosa nevada han obligado a N[adezhda] F[ilaretovna] a permanecer en París y Dios sabe cuándo se irá. Me alegro de que esté cerca, pero Pachulski... oh, qué poco atractivo es, y tengo que verlo a menudo y trabajar con él»[6].

En París, la señora von Meck le había preparado el mismo alojamiento de la vez anterior, en el Hôtel Meurice de la rue de Rivoli. Allí se sentía «completamente en casa» y escribió que su amor por la ciudad era «tan grande como siempre»[7]. Por el contrario, a la señora von Meck le frustraba bastante el gran tamaño de la ciudad, que no propiciaba en absoluto la intimidad de Simaki o incluso de Florencia, y que hacía que su estadía conjunta en París se diferenciase poco de sus ocasionales coincidencias en San Petersburgo o Moscú. Inclinándose por un lugar más pequeño, ella sugirió que se trasladaran a la ciudad turística de Arcachon, cerca de Burdeos, idea a la que él se mostró muy reacio, pues su intención era pasar tres semanas más en la capital francesa antes de partir hacia Roma. Al final, el mal tiempo y los recurrentes problemas de salud de la señora von Meck intervinieron para obligarla a permanecer en París, donde mantuvieron correspondencia prácticamente a diario hasta el regreso de la dama a Rusia el 4/16 de diciembre.

En París, Chaikovski sacó a relucir su inveterado dandismo. «Te reirías mucho si me vieras aquí», confesaba a Anatoli en una de sus primeras cartas desde la capital francesa. «Paseo por la calle ataviado con un nuevo abrigo gris (*demi saison*) y el más elegante de los sombreros de copa, luciendo en el cuello un plastrón de seda con un broche de coral y guantes de color lila en las manos. Al pasar junto a los espejos de la rue de la Paix o de los bulevares, me detengo invariablemente para admirarme y observo de reojo en cada escaparate el reflejo de mi elegante persona. En estos días me ha invadido un afán por la coquetería (ya me había sucedido antes). Tengo un reluciente traje nuevo y he encargado una docena de camisas. El dinero vuela y dentro de unos días no me quedará ni un franco en el bolsillo; pero no importa, porque me espera una dádiva de N[adezhda] F[ilaretovna]»[8].

Pero incluso el brillo y el encanto de París acabaron por palidecer con el tiempo. Deseoso de reanudar sus andanzas itinerantes, sintió alivio cuando la señora von Meck se marchó por fin de París, quedando libre para viajar a Roma, donde se reuniría con Modest y Kolia, que habían llegado a finales de noviembre. Aunque Modest le escribió que tanto él como su joven pupilo estaban disfrutando mucho de Roma, el compositor se sintió perturbado por la noticia de que también

se hallaban en la ciudad el príncipe Golitsin y su amante Masalitinov, esa «pareja inseparable». En todo caso, su presencia en Roma no era casual, ya que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, Italia era considerada un paraíso erótico por los homosexuales europeos. Desde París escribió con franqueza a su hermano: «No te puedes imaginar el *horror* que me infunde la presencia de Golitsin y Masalitinov. Les sigo teniendo afecto, pero he perdido el hábito de tratarlos. Por el amor de Dios, insísteles en la idea de que estoy agobiado de trabajo, que no... [parte de esta carta se ha perdido] que me paso el día encerrado en mi habitación hasta la hora de la cena, etcétera»[9].

Sin embargo, al llegar a Roma el 8/20 de diciembre de 1879, quedó gratamente sorprendido. El tiempo cálido y soleado le puso de buen humor, e incluso el príncipe y su amante le resultaron tolerables, aunque poco más, como se desprende de su informe a Anatoli del 9/21 de diciembre: «Sabes lo asustado que estaba por la presencia en Roma de Golitsin y Masalitinov. Desde el primer día me vi obligado a estar en términos falsamente amistosos con ellos, lo que resultó muy cargante. Golitsin fue incluso a recogerme [a la estación], pero se equivocó de hora, poniéndose furioso. Luego acudió a nuestra casa, pero habíamos salido a pasear, de modo que dejó su tarjeta. No me quedó más remedio que ir a verle y ofrecerle mis disculpas. Mi encuentro con Golitsin fue extremadamente difícil; tuve que representar una comedia, fingir alegría, etc. Afortunadamente, fui lo bastante fuerte para presentarme de un modo tal que me permitirá zafarme de ellos»[10]; y unos días más tarde: «*En somme*, son gente bastante poco recomendable, pero han dejado de asustarme»[11].

Al acercarse la Navidad, Chaikovski y Modest planearon celebrar una fiesta, pero el compositor se mostró preocupado por el hecho de que Modest hubiese invitado a la pareja –y, por extensión, a algunos de sus conocidos en la ciudad–: «Me espero cualquier cosa y tiemblo con sólo pensarlo»[12]. Su actitud hacia la subcultura homosexual seguía siendo, al parecer, contradictoria y todas las personas invitadas mantenían diversas relaciones íntimas entre sí. Para su alivio, sus temores fueron infundados: «Nuestra fiesta de Navidad resultó encantadora y, por fortuna, estuvimos solos, a pesar de la amenaza de invasión por parte de Masalitinov y *tutti quanti*»[13]. En este ambiente recibió Chaikovski el año nuevo. Durante el resto de su estancia en Roma siguió en contacto con Golitsin y Masalitinov. «La víspera del día en el que empezó mi dolor de muelas, pasamos la tarde en casa de Golitsin», contó a Anatoli. «En el pasado habría disfrutado de una fiesta así. Una joven belleza cantaba deliciosamente canciones populares italianas; se charlaba muy jovialmente; todo era muy distendido y animado; pero sólo Dios sabe lo feliz que me sentí cuando por fin pude escabullirme y volver a casa»[14].

Entrado el mes de enero, apareció en Roma Kondratiev, quien se instaló en el mismo hotel que los hermanos Chaikovski. Por entonces, el compositor estaba empezando a cansarse de la ciudad y de todo este entorno. A finales de mes resumió sus impresiones sobre su estancia en una carta a Anatoli del 31 de enero/12 de febrero: «Kondratiev se comporta aquí como un desaforado libertino. <...> Jura que no existe mejor lugar para vivir que Roma. Y es verdad, aquí todo el mundo vive bien y con gran libertad. Yo, sin embargo, no acabo de cogerle el gusto y anhelo marcharme a otro lugar. Puedo decir sin exagerar que

mi estancia ha sido un sacrificio ofrecido en el altar del amor fraterno. Sin embargo, estoy contento por Modest, a quien le gusta mucho Roma, y por Kolia, para quien el clima romano ha resultado extremadamente benéfico»[15].

Es necesario mencionar en este contexto que en 1879 se produjo la ruptura con su antiguo alumno Vladimir Shilovski, quien empezó a difundir rumores sobre los asuntos económicos de Chaikovski, exagerando, al parecer, el apoyo que le había proporcionado en el pasado. Al enterarse de ello, el compositor respondió el 10 de mayo de 1879 con una carta de impecable tono, tanto en lo que respecta a la dignidad personal como al sentido de la medida. En ella escribía: «Mentiría si dijera que soy completamente indiferente a los rumores que has estado difundiendo. Lo encuentro desagradable, pero me resigno a ello, como un merecido castigo por mi falta de lucidez a la hora de conseguir dinero y por el indudable *interés propio* que revelé en mi relación contigo. Entre amigos, existen raros casos en los que las ayudas monetarias que el más rico de ambos proporciona al más pobre no conllevan ningún tipo de carga para el que queda en deuda, sin dar lugar después a amargos reproches y malentendidos. Nuestra relación, evidentemente, no pertenece a estos raros casos; sin embargo, mi culpa no radica en el hecho de haber aceptado dinero (no veo nada deshonroso ni vergonzoso en ello), sino en el haberlo aceptado *de ti*, es decir, de alguien de quien siempre supe que, antes o después, acabaría contándoselo a la gente <…>. Creo, en todo caso, que no está de más que te diga que has exagerado flagrantemente tanto la cuantía total de tu generosidad como, en la misma proporción, el grado de mi deplorable ingratitud. Tengo una memoria asombrosamente buena para estas cosas, de modo que te diré, hasta el último kopeck, cuánto he recibido de ti. Coteja luego mi suma con tus libros de cuentas y verás que no me he equivocado ni un poquito». A continuación, pasa a detallar las cuentas demostrando que la suma total ascendía a poco más de la cuarta parte de lo que Shilovski afirmaba. Y continúa: «Esto es al mismo tiempo mucho y poco. Mucho, en términos del valor absoluto del dinero <…>; poco, si pensamos en que tú eras un rico mecenas y yo un artista pobre», y concluye: «Sin embargo, no quiero ser injusto contigo: cuando me diste dinero, lo hacías con el deseo sincero de prestarme una ayuda amistosa; me rescataste de grandes dificultades y Dios sabe que mi gratitud por ello es tan grande hoy como entonces. Por lo demás, en adelante dejaré que seas tú quien juzgue si es propio de un caballero proclamar a los cuatro vientos los grandes favores que me hiciste, cuadruplicando además la cuantía de tu generosidad y faltando de ese modo gravemente a la verdad»[16]. A partir de entonces, los antiguos amigos dejarían de verse.

A pesar de su desencanto con la capital italiana, el compositor, siempre en compañía de Modest y Kolia, visitaba a menudo los grandes museos de Roma. Chaikovski admitió repetidamente su incompetencia en lo referente a las artes plásticas (reconocía, en este sentido, la neta superioridad de su hermano Modest) e incluso, en ocasiones, su falta de interés por ellas; basten unos ejemplos: «No me considero un amante apasionado de las artes plásticas y me veo poco dotado para apreciar sus sutiles bellezas»[17]; o: «En general, carezco por naturaleza de sensibilidad para las artes plásticas»[18]; o: «Soy bastante estúpido a la hora de apreciar la belleza en la pintura y la escultura»[19]. E incluso, poco antes de su muerte: «A pesar de mis esfuerzos, me siento incapaz de apreciar la pintura,

especialmente la de los viejos maestros; me dejan frío»[20]. Sin embargo, como en el caso de muchas de sus afirmaciones más drásticas, esta hay que tratarla con cautela y conviene matizarla: habida cuenta de lo cambiante de sus estados de ánimo, esta cuestión dependía en gran medida de su circunstancia emocional, tanto en el momento de recibir la experiencia estética como después, cuando intentaba transmitirla por escrito.

Aunque es indudable que las artes plásticas desempeñaron en su vida interior un papel considerablemente menor que la literatura (por no hablar, como es obvio, de la música), Chaikovski era demasiado artista como para permanecer totalmente inmune a las imágenes visuales, y su sensibilidad altamente refinada le proporcionaba a menudo, a pesar de sus afirmaciones en sentido contrario, tanto el goce estético de la contemplación de una gran obra de arte como la comprensión de su significado y sus cualidades. Un ejemplo puede bastar: «Hoy mismo he experimentado la importancia de contemplar un cuadro con atención y durante mucho tiempo. Estaba sentado frente a *La Transfiguración* de Rafael y al principio no hallé nada especial en esta pintura, pero poco a poco empecé a comprender las expresiones de los rostros de los discípulos y de otros personajes, y, cuanto más miraba, más penetraba tanto en el conjunto como en los detalles»[21]. Sus actitudes y sus respuestas (como sucedía a veces con la literatura) también eran propensas a cambiar, incluso en un corto espacio de tiempo, como ocurrió en el caso de Miguel Ángel a lo largo de aquel invierno romano de 1879-1880. Así, el 27 de diciembre de 1879/8 de enero de 1880 escribe a la señora von Meck: «Los frescos de Miguel Ángel han dejado de ser incomprensibles para mí <…>. La atlética musculación de las figuras de Miguel Ángel, la sombría grandeza de sus cuadros ya no son enigmas; me interesan e incluso me impresionan, aunque no siento ninguna admiración, ninguna emoción, ninguna respuesta. Mi favorito sigue siendo Rafael, el Mozart de la pintura»[22]. Y sólo dos meses más tarde, el 26 de febrero/9 de marzo, a Modest (que por entonces había abandonado Roma con Kolia): «Hoy he caminado hasta el Vaticano y me he sentado un buen rato en la Capilla Sixtina. Y ha sucedido un milagro. Sentí –casi por primera vez en mi vida– un éxtasis artístico por la pintura.

¡Lo que significa acostumbrarse poco a poco al arte de los pintores! Recuerdo la época en la que todo esto me parecía absurdo y carente de sentido»[23]. Chaikovski se sintió especialmente impresionado por el *Moisés* de San Pietro in Vincoli, al que se refiere en dos ocasiones en las cartas a la señora von Meck: «¡Qué obra tan monumental es el *Moisés* de Miguel Ángel! He examinado en varias ocasiones esta estatua, y cada vez con mayor veneración. No hay duda de que ha sido concebida y ejecutada por un genio de primer orden. <…> ¿Y no es cierto que existe un profundo parentesco entre Beethoven y Miguel Ángel?» –16/28 de enero de 1880–[24]; y, el 6/18 de febrero: «Cuanto más contemplo las obras de Miguel Ángel, más maravillosas me parecen. Hace un momento estaba contemplando su *Moisés*. La iglesia estaba vacía, sin nada ni nadie que perturbara mis meditaciones. Te aseguro que me invadió el terror. Recordarás que Moisés está sentado con la cabeza ligeramente ladeada hacia el sacrificio que se va a ofrecer a Baal. Su expresión es airada y amenazante; su figura, majestuosa y autoritaria. Uno siente que sólo tiene que pronunciar una palabra para que los

descarriados mortales caigan de rodillas ante él. Es imposible concebir algo más perfecto que esta gran estatua»[25].

De su correspondencia se deduce que apreciaba a Correggio y a Murillo, a Teniers y a Guido Reni, pero no da la impresión de que buscara deliberadamente localizar y deleitarse con una obra maestra en particular, lo que sí hacía de forma evidente su hermano. Al parecer, el compositor reaccionaba en función de cada ocasión, complaciéndose en un artista o en una obra de arte que le llamaba la atención y prescindiendo tal vez de otros en la misma sala o incluso en la misma pared. Esto puede explicar la ausencia de referencias a algunas figuras importantes del arte europeo, como Botticelli, Caravaggio, Rembrandt, Velázquez, Durero o Poussin. En definitiva, el problema de Chaikovski no era tanto de disfrutar o experimentar el arte (algo de lo que, como hemos visto, era muy capaz), sino de su dificultad para acomodarse al entorno de los museos: era lo que él llamaba «el agotamiento nervioso provocado por los museos»[26]. «En los museos», escribió a la señora von Meck en una carta ya citada, «hallo más fatiga que placer. Pienso que, en líneas generales, los museos son el peor lugar para conocer el arte, porque dan mucho más alimento del que una persona puede ingerir de una sola vez. Para estudiar seriamente los tesoros artísticos de Roma, por ejemplo, no bastaría una vida entera»[27]. Esta declaración revela aún más los recovecos más profundos de su psique: el obstáculo no era su «falta de sensibilidad» hacia las bellas artes, sino, por el contrario, un excesivo emocionalismo que corría el riesgo de verse embotado por la multiplicidad de impresiones y sensaciones que ofrecía un museo.

En agosto de 1879, Chaikovski había completado la partitura de *La doncella de Orleans* y ahora esperaba con ansiedad que la ópera fuese aceptada por el Teatro Mariinski de San Petersburgo para su representación. Durante su estancia en Roma ese invierno, comenzó a componer el *Capriccio italiano*, op. 45, sobre temas de danzas y canciones populares italianas, siguiendo en parte el modelo proporcionado por Glinka en sus dos *Oberturas españolas*. A finales de enero pudo asistir al famoso Carnaval romano previo a la Cuaresma. Impresionado por el «desenfreno de la muchedumbre, la mascarada, las iluminaciones», comentó en una carta a la señora von Meck que, con independencia de la forma que adoptara, la alegría de la gente era siempre natural y espontánea[28]. Había paseado por las calles festivas y se había inspirado en los «encantadores temas» que escuchaba en las melodías que se tocaban y cantaban allí. Transcribiendo parte de lo que oía y estudiando también diversas colecciones de canciones y danzas populares, no tardó en completar el primer borrador de la nueva composición. La lenta introducción del *Capriccio* comienza con una fanfarria cuyo tema fue tomado de un toque de corneta de la caballería que Chaikovski escuchó muchas veces en Roma, seguida por una conmovedora melodía tocada por las cuerdas sobre un fondo sombrío y tenso de fagots e instrumentos de metal. Muy pronto la música acelera su tempo y todo se impregna de brío meridional cuando la orquesta estalla en canto y danza, centelleando con una alegría irreflexiva y dejándose llevar por una impetuosa tarantela. De ese modo, las impresiones de sus tres meses de estancia en Roma se transformaron en una de sus obras más originales y famosas.

Unas semanas antes supo por Anatoli del deterioro de la salud tanto de su

hermana como de su sobrina Tania, asunto del cual escribió a su benefactora[29]. Al parecer, Alexandra padecía una enfermedad renal y, lo que era peor, abusaba de la morfina, que empleaba para aliviar los continuos dolores. La situación de su sobrina no era mejor: se le diagnosticó una «severa úlcera de estómago», además de sufrir por un amor no correspondido, del que ni siquiera una ajetreada vida social podía distraerla. Desde hacía algún tiempo, Chaikovski observaba con creciente preocupación no sólo la salud física de su sobrina mayor sino también su personalidad y comportamiento. Es posible que reconociera en el carácter y en los problemas de la joven una cierta afinidad con su propia naturaleza. «Tengo que deciros que esta chica, dotada de tantas virtudes, entre ellas un corazón maravilloso y una belleza extraordinaria, tiene un defecto bastante insoportable: *se aburre constantemente y en todo momento*», le había confiado a la señora von Meck tres meses antes. «Su naturaleza es algo quebradiza, cargada de dudas que la atormentan y de falta de confianza en sí misma, e impregnada de una prematura decepción. Contemplar este permanente estado depresivo que, en el caso de una chica tan joven, resulta especialmente infundado, nos angustia a todos y produce un efecto devastador en mi hermana, que reconoce su absoluta impotencia para aliviar esta miseria»[30]. Sintiéndose al límite de sus fuerzas, Alexandra, por la que Tania «sentía verdadera adoración», dio un paso fatal al intentar aliviar la ansiedad de su hija recurriendo a un remedio que ella misma conocía bien, sugiriéndole en secreto que probara la morfina como analgésico y tranquilizante. Durante un tiempo, el estado de Tania pareció mejorar, pero muy pronto su tío y toda la familia vieron con horror e impotencia cómo, al igual que su madre, se convertía en una adicta a la droga. El 8/20 de enero de 1880 le llegó un mensaje aún más preocupante: su padre, de ochenta y cuatro años, estaba gravemente enfermo en San Petersburgo. Dos días más tarde, antes de que Chaikovski hubiera tenido tiempo de decidir si debía regresar a Rusia, le llegó un telegrama que le informaba de la muerte de Ilia el día anterior. El compositor, aunque profundamente afligido, no cayó en el abatimiento. Su padre había disfrutado de una vida envidiablemente larga y emocionalmente plena. Cuando Anatoli le escribió días después contándole los detalles de la enfermedad final y muerte de su padre, le respondió: «Tu carta es infinitamente triste y, sin embargo, al mismo tiempo está impregnada de algo inefablemente radiante, angelical. Creo que el alma de nuestro querido difunto estaba iluminando tus pensamientos cuando la escribiste»[31]. En una carta a la señora von Meck escrita ese mismo día, confesó que había «llorado mucho» al leer la descripción de la agonía y muerte de su padre, pero que al mismo tiempo había producido «un efecto benéfico» en él: «Siento mi corazón iluminado y reconciliado»[32].

Un cierto alivio a todas estas preocupaciones y desgracias fueron las positivas noticias que recibió de Jurgenson. El editor le escribió informándole de la creciente popularidad de la música de Chaikovski, tanto en su país como en el extranjero. Durante el otoño y el invierno, sus obras se habían escuchado en Berlín, Nueva York, Budapest y París, y, en octubre, Nikolái Rubinstein había dirigido la *Suite n.º 1* en Moscú con gran éxito. Mientras tanto, poco después de recibir el telegrama con la noticia de la muerte de su padre, le llegó otro, el 13/25 de enero, esta vez del director de orquesta Edouard Colonne, comunicándole que su *Cuarta sinfonía* se había interpretado en París ese mismo

día, algo que sin duda debió halagar a su orgullo de autor. La señora von Meck se mostró igualmente emocionada por la noticia, pese a no haber podido asistir ella misma al concierto, ya que había abandonado París para regresar a Moscú. El problema, sin embargo, era el hecho de que Colonne no les había informado a ninguno del concierto de antemano y que el telegrama que envió tanto al compositor como a su patrona –«Sinfonía recibida muy calurosamente; gran éxito para el Andante y especialmente el Scherzo»[33]– no reflejaba la opinión de los críticos parisinos, que reaccionaron ante la sinfonía con escaso entusiasmo, calificándola, en palabras de uno de ellos, de «disoluta y salvaje fantasía <…> de afectación y vulgaridad»[34]. Los recelos del compositor acerca de que su música pudiera resultar ajena al público francés se antojaban justificados.

A finales de febrero abandonó Roma con la intención de regresar a Rusia pasando por París y Berlín, ciudades que le gustaban más que la capital italiana. La razón esgrimida para detenerse primero en París antes de continuar hacia San Petersburgo era encontrarse con Kondratiev, ya de regreso en Francia, pero es muy posible que el principal motivo fuese la compañía del nuevo, joven y apuesto sirviente de este último, Alexander Legoshin, a quien Chaikovski se refería como el «adorable Sasha» en una carta a Anatoli del 20 de febrero/3 de marzo[35]. Probablemente había empezado a cortejar al criado de su amigo durante su anterior estancia en París, en diciembre. Cuando el compositor se marchó de Roma, lo hizo sin Aliosha, quien se quedó para ayudar a Modest con Kolia. La separación de su criado le pesó sobremanera y durante todo el viaje a París se sintió deprimido y temeroso de verse abatido por un «sentimiento de soledad»[36].

Al llegar a París la madrugada del 28 de febrero/11 de marzo de 1880, Chaikovski se registró en el mismo hotel en el que se alojaba Kondratiev. El romance de Chaikovski con el criado de su amigo había tenido, al parecer, un comienzo auspicioso. De hecho, sus alabanzas al joven se prolongarían durante varios años, como demuestran sus cartas y diarios, en los que Legoshin ocupa un lugar destacado, sin que se diga nunca una palabra desagradable sobre él. Después del bullicioso ambiente de Roma, París le pareció «prosaica y algo banal»[37]. A última hora de la noche, como era su costumbre en la mayoría de las grandes ciudades, volvía a «vagar por los bulevares» en solitario, describiendo así a Modest uno de estos paseos: «En el Passage des Panoramas [una galería comercial en el centro de París que alberga muchas tiendas] me encontré con mi Louis, que iba vestido bastante decentemente, incluso con estilo. Ambos manifestamos nuestra alegría y salimos enseguida a pasear; él no paraba de hablar y de hacer innumerables reproches. Me sentí invadido por un frenético *deseo* y encendido de pasión. Nos dirigimos hacia su casa y decidimos que me quedaría toda la noche allí, ya que sólo de noche es posible entrar sin que lo advierta el conserje del edificio y sin riesgo alguno. Salimos a divertirnos, bebimos un sinfín de vasos de cerveza y grog, comimos algo en una *brasserie* (*soupe au fromage* y *choucroute*) y finalmente, a la una de la mañana, nos dirigimos a su casa. Fue todo muy femenino y romántico. Subimos las escaleras de puntillas; después de entrar, apagamos la luz, nos desnudamos y nos acostamos. No recuerdo haber experimentado nunca un placer físico tan intenso. Pero, ¡ay!, cuando mis deseos quedaron satisfechos, sentí de pronto un impulso

increíblemente fuerte de marcharme y regresar a mi casa a dormir allí. Con dificultad conseguí persuadirle para que se vistiera, de nuevo de puntillas nos deslizamos escaleras abajo y, con la llave que tenía, me abrió la puerta para que pudiera salir. Me acosté a las tres y media de la mañana, pero, a pesar de mi inmenso cansancio, dormí poco y mal. Me desperté con un terrible dolor de cabeza»[38]. Al día siguiente volvió a encontrarse con el joven francés.

Chaikovski nunca fue monógamo en sus prácticas sexuales. Su educación, su habitual timidez y su profundo compromiso con sus familiares le impedían vivir abiertamente con un amante masculino. Esta circunstancia le obligaba a buscar la satisfacción sexual a través de encuentros anónimos. Diversos escritos de sexólogos y autoridades penales del siglo XIX contienen repetidas referencias a zonas concretas en todas las grandes capitales europeas donde los homosexuales varones paseaban y se encontraban, los llamados *promenades*, en los que, «lanzando una sola y breve mirada, jamás se equivocaban, entrando inmediatamente en contacto con hombres a los que nunca habían visto pero a quienes reconocían [como congéneres homosexuales] al instante»[39]. Incluso para aquellos que permanecían al margen de los ambientes homosexuales (como ciertamente era el caso de Chaikovski), era inevitable escuchar rumores, y las cartas y diarios del compositor demuestran que sabía dónde encontrar en París y Berlín, así como en Moscú y San Petersburgo, a quienes podían satisfacer sus deseos. El compositor se detuvo en Berlín durante unos días y, aunque la capital alemana le pareció «vulgar y ridícula» en comparación con Italia y «patética y provinciana» en comparación con París, su «vieja debilidad» por la ciudad no había desaparecido[40]. No tenía mucha prisa por volver a San Petersburgo por dos razones: por una parte, Anatoli le había informado de que estaría fuera de la ciudad durante un tiempo; por otra, a causa de un misterioso individuo cuyo nombre ha sido recortado literalmente del original de la carta de Chaikovski a Modest del 4/16 de marzo, posiblemente por el propio destinatario. Al igual que en París, pasó mucho tiempo en Berlín paseando por las calles. En otra carta a Modest, escribe: «He conocido *a un joven de asombrosa belleza*, aunque de belleza puramente alemana. Al final de nuestro paseo le ofrecí *dinero*, pero lo rechazó. Lo hace por amor al arte y adora a los *hombres con barba*. Le propuse una nueva cita y ahora tengo que esperar, porque está fijada para mañana, no para hoy»[41]. Durante su breve estancia en Berlín, también encontró tiempo para visitar el famoso Jardín Zoológico, donde quedó encantado con un chimpancé que se llevaba espléndidamente con el perrito con el que compartía jaula, así como para presenciar, por primera vez, una representación de *El holandés erran te*, de Wagner, que le pareció aburrida y ruidosa[42].

Finalmente partió hacia Rusia, pero, desde el momento mismo en que bajó del tren en San Petersburgo, encontró la capital imperial «insoportablemente sombría y deprimente». «El tiempo es horrible: heladas, tormentas de nieve, oscuridad», escribió a Modest el 8 de marzo. «Oh, qué desagradable y triste me resulta. Pobre Rusia y pobre gente que está condenada a vivir aquí, pobre Tolia [Anatoli], que arrastra su desordenada vida en esta ciudad lúgubre como una tumba. En cierto modo compadezco a todos los que viven aquí»[43]. Después de pasar tres inviernos en climas más cálidos, Chaikovski se había desacostumbrado al gélido invierno ruso, que ahora ejercía un «efecto criminal» sobre él. Anatoli, que fue a

recogerle a la estación, estaba intranquilo y frustrado por recurrentes problemas profesionales. Desde la estación se dirigieron directamente al restaurante Chachor, donde les esperaban Apujtin y su joven amante Alexander Zhedrinski, así como el hermano de Alexander, Vladimir. También estaba presente, curiosamente, el padre de ambos, el gobernador de Kursk, en Rusia central. Es más que probable que el viejo Zhedrinski estuviese al tanto de la verdadera naturaleza de las relaciones del poeta con su hijo. La reputación homosexual de Apujtin era de dominio público y, además, ambos pasaban mucho tiempo juntos, no sólo en San Petersburgo, sino también en la finca de la familia Zhedrinski en Ribnitsa, en la provincia de Oriol. Desde el mismo momento de su llegada a San Petersburgo, todo parecía conspirar para llevar al compositor a un estado de melancolía. Como de costumbre, decidió quedarse en casa de Anatoli, a pesar de que el apartamento que su hermano compartía con Vladimir Zhedrinski estaba más concurrido de lo habitual, porque Zhedrinski padre también se alojaba allí. Al día siguiente de su llegada, Chaikovski fue a visitar a su madrastra, Elizaveta, todavía de luto por la muerte de Ilia, y un día después, el 9 de marzo, fue con ella y Anatoli a visitar por primera vez la tumba de su padre en el cementerio de Smolensk. Es una lástima que el compositor no haya dejado ningún testimonio de los sentimientos que experimentó durante esta visita. Aunque nunca había existido una verdadera afinidad entre ambos, Ilia Chaikovski había desempeñado durante muchos años un papel importante y fundamental en la vida emocional de su hijo.

A la mañana siguiente realizó otra breve visita a su madrastra y luego fue a ver a Alina Konradi, la madre de Kolia, que no sólo estaba en pleno proceso de divorcio, sino que además vivía abiertamente con su amante, Vladimir Briullov, hijo del conocido arquitecto Alexander Briullov, director del Museo Nacional de Rusia. Tanto Modest como el propio Chaikovski estaban profundamente preocupados por el desmoronamiento del hogar de Kolia, especialmente por el efecto que el inminente divorcio de sus padres podría tener en el joven pupilo de Modest. Con la esperanza de mediar o, al menos, de aliviar la tensión por el bien de Kolia, Chaikovski se reunió también con Hermann Konradi y de nuevo con Alina en los días siguientes, pero pronto se dio cuenta de que, a pesar de la tragedia doméstica, no era necesario preocuparse demasiado por Kolia, ya que Modest había sido durante mucho tiempo para el niño «tanto su padre como su madre»[44]. Los padres de Kolia se divorciaron finalmente en primavera, decidiéndose que Kolia permanecería con el padre. Aunque Modest se esforzó en preparar al niño de doce años para la separación, la noticia lo sacudió profundamente. Aislado del mundo por su sordomudez, a Kolia le resultaba muy difícil aceptar la idea de que su madre había decidido por voluntad propia abandonar el hogar. Alina y Briullov se casaron poco después del divorcio. Así y todo, durante su estancia en San Petersburgo, y a pesar de los frecuentes cambios de humor, la salud de Chaikovski fue buena y, al menos en esta ocasión, no se vio afectado por el insomnio y otras alteraciones que solían acompañar a sus ataques de ansiedad y depresión. Sin embargo, sus esfuerzos por trabajar fueron infructuosos y durante toda su estancia anduvo de un lado a otro ocupándose de asuntos relacionados con la promoción de *La doncella de Orleans*. Además, su música fue interpretada en tres conciertos celebrados en la capital durante su

estancia, uno de los cuales, cuyo programa estaba íntegramente dedicado a Chaikovski, incluía *Romeo y Julieta*, la *Suite n.º 1*, así como el aria de Lenski y la escena de la carta de *Eugenio Oneguin*.

Aparte de estas distracciones y de sus encuentros con Apujtin, Chaikovski pasó gran parte de su tiempo libre en San Petersburgo con el príncipe Meshcherski, cuya casa visitaba a menudo, quedándose en cada ocasión hasta bien entrada la noche. De hecho, fue durante este periodo cuando Chaikovski reanudó su vieja amistad con el antiguo compañero de escuela. Al igual que en el caso de Apujtin, la homosexualidad de Meshcherski era un hecho bien conocido en los salones petersburgueses. La destacada carrera del príncipe, que se había desarrollado de forma bastante inesperada, es una prueba contundente del poco peso que tenían las amenazas de escándalo y exposición pública en la vida social y política de la Rusia imperial del siglo XIX. En tanto que personaje al margen de la oficialidad y la burocracia, la figura de Meshcherski adquirió un singular atractivo para los monarcas, evitando el destino tradicional de los ministros-favoritos, para quienes la destitución del cargo significaba siempre una pérdida del favor imperial y, por tanto, la ruina política.

A partir de 1861, Meshcherski consiguió establecer una estrecha relación con el príncipe heredero, el gran duque Nikolái Alexandrovich, y, tras la prematura muerte de este en 1865, con su hermano, Alexander Alexandrovich, el futuro Alejandro III. Sorprendentemente, su influencia se mantuvo incluso durante el siguiente reinado, el de Nicolás II, y continuó hasta su muerte en 1914. El concepto de autocracia de Meshcherski era muy simple, aunque persuasivo precisamente en virtud de su adecuación a las simpatías y antipatías políticas de ambos zares. Su principal premisa era que el monarca autocrático era responsable de sus actos sólo ante Dios, ya que sus pensamientos y acciones estaban inspirados desde lo alto y, en consecuencia, no podían ser juzgados por el hombre. El soberano estaba vinculado místicamente al pueblo y su voluntad era la verdadera voluntad del pueblo, aunque en la superficie pudiera ir en contra de los deseos circunstanciales y fugaces de la gente. Por esta razón, cualquier límite impuesto a la voluntad del monarca –no sólo mediante la introducción de una constitución, sino también por la influencia personal de los ministros sobre el soberano– suponía una distorsión de la verdadera voluntad de Dios y del pueblo y, por lo tanto, era equivalente a una blasfemia.

No cabe duda de que una de las razones de la evidente despreocupación de Chaikovski por lo que pudiera decirse de su amistad con Meshcherski era su creciente fama como compositor, que lo situaba en una posición cada vez más inexpugnable. Su reputación había atraído incluso la atención de la corte imperial. Una noche, durante su estancia en San Petersburgo en la primavera de 1880, hallándose con Apujtin de visita en casa de su vieja amiga Vera Davidova, ahora casada con el vicealmirante Ivan Butakov, la anfitriona le dijo de repente que el gran duque Konstantin Konstantinovich, sobrino de Alejandro II, deseaba conocerlo y le había pedido que organizara un encuentro. El compositor, tal como confesó en una carta a Modest, se sintió presa de un «terror indescriptible» y, aunque Apujtin sugirió a Vera que invitara al gran duque a venir esa misma noche, les convenció a duras penas de que lo pospusieran[45]. Sin embargo, seis días más tarde Chaikovski conoció al gran duque, un encuentro que él mismo

describe en una carta a la señora von Meck del 20 de marzo: «Ayer sufrí lo indecible. El gran duque Konstantin Nikolaevich tiene un hijo, Konst[antin] Konstantinovich, un joven de veintidós años apasionado por la música y muy aficionado a la mía. Deseaba conocerme y pidió a una de mis parientes, la esposa del almirante Butakov, que organizara una velada en la que pudiéramos coincidir. Conocedor de mi aversión a las multitudes y a la alta sociedad, él mismo insistió en que la velada fuera íntima, sin corbata blanca ni frac. Era imposible negarse. Pero el joven resultó ser extremadamente agradable y muy dotado para la música. Estuvimos hablando de música desde las nueve hasta las dos de la mañana. Compone muy bien, pero, por desgracia, carece de tiempo para perseverar en ello»[46].

Sin embargo, al describir ese mismo acontecimiento a Modest, Chaikovski no se refirió a ningún «sufrimiento». Al contrario, se refirió al gran duque como un «joven maravilloso», con el que todos estaban «encantados»[47]. Este último también dejó constancia de su encuentro con el compositor en su diario: «He pasado una velada deliciosa en casa de Vera Vasilievna Butakova. Me había prometido que me presentaría a Chaikovski, nuestro mejor compositor, de modo que lo invitó. <…> Piotr Ilich debe tener unos treinta y cinco años, aunque su rostro y su pelo canoso le hacen parecer mayor. Es bastante delgado, no demasiado alto, luce una barba corta y sus ojos son apacibles e inteligentes. Sus gestos, su forma de hablar y todo su aspecto delatan a una persona muy educada, cultivada y sensible. Estudió en la Escuela de Jurisprudencia, fue muy infeliz en su vida familiar y ahora se dedica exclusivamente a la música. <…> Me pidieron que tocara algo; a mí me apetecía mucho tocar una canción de Chaikovski, pero tenía miedo. Su hermano canta; yo le acompañé en “Tiembla una lágrima” [op. 6, nº 4]; luego toqué “Nadie más que el corazón solitario” y después también una romanza en Si bemol menor. Pedimos a P. Chaikovski que tocara algo de su nueva ópera, *La doncella de Orleans*, que todavía no se ha publicado, de modo que se sentó al piano y tocó el coro de la oración [del final del primer acto].

Quedamos todos extasiados por la maravillosa música. <…> Nos despedimos a las dos [de la mañana]. Chaikovski me ha causado una agradabilísima impresión»[48]. El gran duque Konstantin era una figura atípica en la familia imperial. Desde la infancia había mostrado una marcada inclinación por la literatura y el arte, y, además de tocar el piano y componer música, se había distinguido como poeta menor e incluso como dramaturgo religioso bajo el seudónimo de «K. R.» (Konstantin Romanov). Dos días después de la *soirée* en casa de Vera Butakova, el compositor pasó una velada con el padre del joven, el gran duque Konstantin Nikolaevich, hermano del zar y presidente de la Sociedad Musical Rusa, a quien encontró «muy afectuoso y agradable»[49]. Según él mismo confesaría más tarde, Chaikovski se sometió a todo este trajín social para favorecer las opciones de *La doncella de Orleans* de cara a una posible producción en el Teatro Mariinski. «Estoy haciendo grandes sacrificios por el bien de la ópera», dijo a Modest. «Las cosas han llegado a tal punto que, por consejo de [Eduard] Nápravník [director principal del Teatro Mariinski], *¡¡¡hago visitas oficiales!!!* <…> El martes que viene tendrá lugar un concierto <…> integrado exclusivamente por obras mías. Ayer me invitaron a la Sociedad de Música de

Cámara, donde [Leopold] Auer y [Karl] Davidov interpretaron mi segundo cuarteto de cuerda; recibí una gran una ovación y luego me entregaron una corona de flores. Todo esto resulta muy halagador, pero, ¡Dios mío!, ¡qué cansado estoy, qué repulsivo me resulta todo! Mi partida de San Petersburgo se me antoja un imposible sueño de felicidad. ¡Qué estúpido soy por haber apreciado tan poco, cuando estaba en el extranjero, la inmensa dicha que produce el sentirse libre! Aquí, desde la mañana hasta bien entrada la noche, tengo que ir sin parar de un sitio a otro a ver a tal o cual persona. Se trata de una tiranía de lo más aborrecible»[50]. El 30 de marzo, unos días antes de abandonar la capital, volvió a encontrarse con el joven gran duque Konstantin, a quien describió como «muy musical» en una carta a la señora von Meck[51]. Ambos estuvieron conversando una vez más hasta altas horas de la noche, estableciéndose entre ellos un vínculo especial, que indicaba un grado de «afinidad electiva» entre los dos hombres, lo que quedó demostrado tras su segundo encuentro por la extraordinaria invitación del gran duque a que el compositor le acompañara en un viaje alrededor del mundo. Reacio a renunciar a su libertad por un encierro durante tres años en el camarote de un barco e incómodo ante la perspectiva de hallarse continuamente en tan augusta compañía, Chaikovski declinó la tentadora oferta[52].

Así y todo, la simpatía entre ambos no haría sino crecer hasta el final de la vida de Chaikovski. «Estoy absolutamente fascinado», escribió a Modest el 3 de abril, «con esta persona tan poco común»[53]. Por su parte, el gran duque Konstantin también estaba encantado con la posibilidad de seguir tratando al compositor. «Chaikovski y yo nos despedimos con una evidente cordialidad mutua, como si nos conociéramos y fuéramos amigos desde siempre», anotó en su diario tras su segundo encuentro. «Sus ojos miopes brillaban con una luz cálida y afectuosa»[54].

La noche siguiente a su llegada a Moscú, el 2 de abril, el compositor se encontró de nuevo como invitado de Konstantin *senior*, tras haberse cruzado con el gran duque ese mismo día mientras daba un paseo y haberse sentido obligado a aceptar la invitación de este. Pero la mayor parte de la siguiente semana la pasó en la compañía menos ilustre de amigos y antiguos colegas del conservatorio, antes de partir hacia Kamenka el día 11. Mientras tanto, Anatoli había sido trasladado a un nuevo puesto en Moscú, aunque pudo tomarse antes unas vacaciones para acompañarle a visitar a su hermana. Allí, para su gran alegría, encontró también a Modest, Kolia y Aliosha, que habían llegado desde Italia dos semanas antes. Durante las siguientes semanas, el compositor se dedicó a corregir las pruebas de *La doncella de Orleans* y a finales de junio comenzó a componer los *Seis dúos*, op. 46, dedicados a su sobrina Tania, y las *Siete roman zas*, op. 47.

Tal vez el asunto más querido por la señora von Meck en su correspondencia con Chaikovski –dejando de lado, por supuesto, las obras musicales de su amigo, tan a menudo ensalzadas por ella– era el proyecto que ambos habían estado alimentando durante mucho tiempo de convertirse en parientes mediante un matrimonio entre las familias von Meck y Davidov. Irónicamente, aunque de forma bastante previsible, uno de los resultados de la consecución final de esta idea fue el de abrir una nueva brecha en la relación entre ambos, cuya importancia en la preparación del terreno psicológico para su posterior distanciamiento no debe subestimarse. Desde el principio, ella mostró un gran

interés por la vida de los familiares de Chaikovski. La correspondencia entre ambos contiene abundante información sobre la familia Davidov y los moradores de Kamenka, y las continuas preguntas de la dama parecen indicar algo más que un mero interés de tipo cortés. Muy probablemente, las diversas oportunidades de negocio que la señora von Meck proporcionó a Lev Davidov a través de Chaikovski se hicieron principalmente para complacer a su «inestimable» amigo. En un momento dado, el compositor incluso intentó, aunque de forma bastante torpe, presionarla para que nombrase a su cuñado administrador de la finca de Brailov. Ella se negó delicadamente, pero con firmeza. Sin embargo, cuando más tarde la finca entró en un periodo de escasa rentabilidad y se cernió sobre ella la amenaza de venta, se declaró dispuesta a considerar tal posibilidad, con la evidente esperanza de que este competente hacendado consiguiera salvar su propiedad de la ruina, llegando incluso a proponerle que comprara Brailov. Esta vez fue Davidov quien declinó la oferta, alegando, en primer lugar, sus obligaciones en Kamenka y, en segundo lugar, su falta de recursos económicos. A lo largo de estas numerosas negociaciones, la señora von Meck no llegó nunca a encontrarse personalmente con Davidov ni con su esposa, la hermana de Chaikovski.

A pesar de su negativa opinión sobre el matrimonio (como ella misma admitió en cierta ocasión, hubiera preferido que los humanos se reprodujeran por mitosis, como las amebas, y evitaran por completo el himeneo), la señora von Meck se preocupó mucho de que sus hijos se establecieran, aunque pensaba más en un establecimiento social que en su felicidad personal. Siempre que un potencial cónyuge fuera socialmente aceptable y los jóvenes expresaran un deseo mutuo, ella, gran defensora de la libertad de expresión personal otorgaba su consentimiento, aseguraba económicamente a la joven pareja y, a partir de entonces, los consideraba responsables de su propio futuro. Estos matrimonios no siempre tuvieron éxito. Ella solía consentir el matrimonio de uno de sus hijos sin apenas conocer al o la pretendiente y se negaba por principio a conocer a sus familiares. Una de sus cartas a su «adorado amigo» en las que hablaba de sus planes matrimoniales para unir a las dos familias, comenzaba con una arenga muy típica de ella: «Si recordáis lo que os escribí en una ocasión sobre mi inveterada aversión por el matrimonio, tal vez penséis que he cambiado de opinión al respecto, o consideréis ilógico que, habida cuenta de mis convicciones acerca del mismo, me interese tanto por él para mis hijos... En tal caso, me gustaría deciros, mi querido amigo, que mi actitud hacia el matrimonio no ha cambiado ni un ápice y que, precisamente por esta actitud, el matrimonio es un asunto que me preocupa por el bien de mis hijos. No impongo mis convicciones a nadie. <...> La experiencia me ha enseñado que una persona en el campo de batalla no es necesariamente un guerrero y que yo sola, con mis propias fuerzas, soy incapaz de enfrentarme a la sociedad y proteger a mis hijos del daño y de la desgracia»[55].

Sin embargo, cabe destacar que, a pesar de todas sus invectivas contra el matrimonio, ella nunca ofreció ninguna alternativa constructiva. Ciertamente, sería un error, por muy tentador que resulte, ver en la señora von Meck a una pionera de la revolución sexual y del amor libre. Se lo impedía, como hemos visto, su profunda aversión a los aspectos físicos de la unión sexual. La única

ocasión en la que se embarcó en una concienzuda planificación matrimonial fue la orquestación del futuro doméstico de su hijo Nikolái. Con manifiesta indiferencia hacia los deseos e intenciones del joven, decidió casarlo con una de las hijas de Lev y Alexandra Davidov, convirtiéndose de ese modo en pariente de su ídolo musical. Las cuatro jóvenes sobrinas de Chaikovski fueron objeto de discusiones ocasionales en la correspondencia entre ambos, aunque, en respuesta a la pregunta de la dama acerca de cuál podría ser la más adecuada como esposa de Nikolái, el compositor contestó diplomáticamente que las quería a todas por igual (aunque cada una a su manera). Finalmente se decidió que el futuro novio tenía que conocer personalmente a cada una, para lo cual se organizarían los encuentros correspondientes.

A finales de la primavera se reanudaron los problemas relacionados con la némesis personal del compositor, Antonina, en forma de una carta fechada el 25 de junio de 1880, en la que ella escribía: «No quiero ser ni siquiera nominalmente la esposa de un hombre que denigra tan vilmente a una mujer que no le ha hecho ningún daño. <…> Después de todo esto, subrayas en tus cartas tu amabilidad y generosidad. Pero ¿dónde están esas cualidades y en qué se manifiestan? Por favor, no te molestes en responderme. Mamá ha tenido la amabilidad de encargarse de las negociaciones con tu representante [es decir, Jurgenson] para agilizar la resolución de este asunto. Todo ha terminado entre nosotros y, en consecuencia, te pido, querido señor, que en tu correspondencia no te vayas por las ramas y te ocupes únicamente de esta cuestión. Pero, insisto, no firmaré ningún inmundo y falso papel»[56]. Aunque evidentemente Antonina había reconocido o admitido por fin la verdad acerca de las preferencias sexuales de su marido, todavía no llegaba a aceptar del todo lo que esta circunstancia había significado para su matrimonio. Pese a afirmar que no quería ser «ni siquiera nominalmente» su esposa, se negaba a dar los pasos necesarios para iniciar el proceso de divorcio y liberarse de una situación que ella misma calificaba de insoportable. Al mismo tiempo, Chaikovski recibió una carta de la madre de ella, que le sugería que aportase, «para evitar los costes de un divorcio escandaloso», un capital para cubrir la pensión alimenticia que en todo caso el tribunal le impondría, además de aprobar un pasaporte permanente para su esposa. Según la legislación rusa de la época, una mujer casada necesitaba el permiso de su marido para obtener un pasaporte que le permitiera trasladarse o salir de la ciudad durante más de seis meses. Antonina, por su parte, dejaría Moscú para siempre y desaparecería de su vida. «Eres un genio», afirmaba la madre con palabras que delataban una cierta amenaza. «Somos plenamente conscientes de lo importante que es para ti conservar tu buen nombre. Créeme, no lo mancillaremos y cumpliremos nuestra promesa como corresponde a una familia honorable»[57]. En una carta a su benefactora, Chaikovski compartió con ella lo que denominó «el repugnante estado de ánimo en el que me encontraba a raíz de una carta de cierta individua y de su mamá»: «¡Si supierais, querida amiga, lo profunda que puede ser la locura, cuando se combina con la insensibilidad más absoluta y con la falta de respeto por uno mismo! <…> ¡Hay en esta persona, incluso en su grafía, algún veneno que produce un efecto devastador sobre mí! Con sólo ver la dirección escrita de su puño y letra, empiezo a sentirme mal, no sólo moral sino también físicamente. Ayer, por ejemplo, me

dolían tanto las piernas que apenas podía moverme y durante todo el día sentí un abatimiento y una debilidad insoportables»[58]. Finalmente, la idea del divorcio fue, por cuarta y última vez, abandonada; de hecho, en esta ocasión apenas se abordó.

En Kamenka, durante el verano de 1880, Bob suscitaba constantemente la adoración de su tío y, al percibirlo, el niño de nueve años inventaba una y otra vez nuevas formas de deleitarlo. «[Bob] me abraza y en este momento me canta al oído con una voz chillona: "¡Pitusia! ¡Por qué te burlas de mí!, ¡me duele, me duele!", informó Chaikovski a Modest. «¡Señor, es tan encantador cuando lo hace!»[59].

Durante su estancia en casa de la familia de su hermana, el compositor también tuvo la oportunidad de entablar amistad con otros muchachos de la zona ante los cuales podía desempeñar el papel de benefactor. Es posible que su obsesión por patrocinar y promover a jóvenes de diversas cualidades y posición social tuviese, en algunos casos, una base de interés amoroso o erótico. Como hemos visto, un poderoso imán en Kamenka (con ciertos matices masoquistas por parte de Chaikovski) era el criado de los Davidov, Evstafi. «He pagado mis deudas con Aliosha y Evstafi, de quien estoy más enamorado que nunca», escribió a Modest el 9 de agosto; «Señor, qué criatura tan angelical. ¡Cómo me gustaría ser su esclavo, su objeto, su propiedad! <…> Todo es efímero, todo es pasajero, sólo la belleza de Ostap [el apodo de Evstafi] es *absoluta*, y ante ella me restregaré en el fango durante toda mi vida»[60]. Otro protegido de esta época fue el joven de quince años Bonifatsi Sangurski, hijo de unos vecinos de Kamenka, al que Chaikovski envió a estudiar pintura a Moscú, proporcionándole un estipendio de su propio bolsillo, ya que las dotes del muchacho para el dibujo eran muy prometedoras[61].

Pero, sin duda, uno de los episodios más perturbadores del mecenazgo de Chaikovski se produjo en el invierno de 1880, como resultado de un giro muy alarmante en una relación epistolar ya de por sí extraña. Leonti Tkachenko, un joven de baja extracción, era bastante desconocido para él cuando le escribió por primera vez más de un año antes, en octubre de 1879. Esgrimiendo su amor por la música, Tkachenko había pedido al compositor que le contratara como criado. Este se negó cortésmente, pero le escribió algunas veces más con palabras de ánimo. De pronto, a mediados de diciembre, el joven devolvió todas las cartas de Chaikovski «para que no cayeran en manos ajenas después de su muerte», junto con una nota en la que describía «su profundo desánimo y hastío de la vida» y anunciaba su decisión de suicidarse[62]. Todo ello estaba escrito de forma tan conmovedora y sincera que el compositor se quedó atónito y lloró al ser consciente de su impotencia para evitar el trágico desenlace. La carta no indicaba ni la ciudad ni la fecha. Parecía claro que su autor había decidido dar ese paso. Sin embargo, por el matasellos del sobre, el compositor consiguió averiguar que la carta había sido enviada desde Voronezh, en Rusia central, donde casualmente Anatoli tenía un conocido, a quien se envió un telegrama urgente con la petición de localizar a Tkachenko y evitar su suicidio. Pocos días después, se supo que Tkachenko había sido encontrado y que esperaba una carta de Chaikovski, carta que el compositor envió inmediatamente, adjuntando cincuenta rublos y pidiendo al remitente que fuera a Moscú el 10 de enero para hablar con él en persona. «No

tengo ni idea», le dijo a la señora von Meck en una carta fechada el 14-17 de diciembre, «de lo que saldrá de todo esto, pero me alegro de haber evitado el desastre. A juzgar por sus cartas, se trata de un joven extraño y extravagante, aunque inteligente, de buen corazón y muy honesto»[63]. La siguiente carta de Tkachenko la recibió en Kamenka, donde había llegado poco antes de Navidad. Sin embargo, si Chaikovski esperaba del joven algún signo de gratitud y reconocimiento por haber acudido en su ayuda, estaba equivocado. Tkachenko insistió en que era inútil tratar de persuadirle de la existencia de la virtud –algo que Chaikovski no había ni siquiera intentado– o demostrarle que vivir merecía la pena, que no necesitaba dinero, pero que, a pesar de todo, iría a Moscú, como le había pedido, y escucharía lo que el compositor quisiera decirle.

La historia era muy típica de la época. Los libros de Turguéniev y Dostoievski están llenos de jóvenes parecidos, los llamados *raznochintsi*, intelectuales socialmente desplazados con un agudo sentido de la autoestima que habían perdido el gusto por la tradición y no encontraban su sitio en la sociedad. Algunos optaron por la religión y se retiraron a los monasterios, otros se unieron a movimientos revolucionarios y otros, como Tkachenko, fueron dando tumbos hasta la locura y el suicidio. La reacción inicial de este último ante la «ayuda» de Chaikovski podría haber salido directamente de la novela de Dostoievski *El idiota*, cuando la filantropía del príncipe Mishkin es rechazada con similar desprecio por los jóvenes airados que acuden a verlo a Pavlovsk. Sin embargo, cuando al final se encontraron en Moscú a mediados de enero, el compositor quedó favorablemente impresionado por el joven y la desagradable impresión de su última misiva quedó «completamente borrada». En una carta a la señora von Meck del 12 de enero de 1881, Chaikovski observaba: «Sus sufrimientos provienen de la brecha que existe entre sus esfuerzos y anhelos, y la dura realidad. Pese a ser inteligente y muy culto, se ha visto obligado a emplearse como guardia de ferrocarril para conseguir un mendrugo de pan, aunque lo que él desea con ardor es dedicarse a la música. Es un joven muy nervioso, tímido, dolorosamente esquivo y, en general, moralmente enfermo y roto. La pobreza, la soledad y las duras circunstancias de su vida han generado en él una misantropía y una condición espiritual hipocondríaca. Sus juicios son un tanto extraños, pero, repito, no es ningún loco. Me da mucha pena y he resuelto tomarle a mi cargo. De entrada, voy a inscribirle en el conservatorio durante este semestre; más tarde veremos si conviene dejarlo allí u orientarlo hacia otra profesión»[64]. Es inevitable recordar la trágica historia de Eduard Sack y de cómo Chaikovski había intentado prestarle ayuda de forma parecida; en aquella ocasión, sin embargo, no había podido evitar el suicidio del joven.

El mecenazgo era una figura muy importante en todos los niveles de la sociedad rusa del siglo XIX, que seguía siendo en gran medida paternalista. Aparte de la mera promoción social, el mecenazgo por parte de los ricos y poderosos también servía para apoyar y promover a los artistas y potenciar la cultura, como ocurrió en el caso de la señora von Meck. A veces, por supuesto, el mecenazgo podía conducir a abusos, como en el caso del príncipe Meshcherski. Pero también podía ser un medio de reafirmación personal y de liberación de frustraciones emocionales o incluso sexuales a través de actos de generosidad, como, en muchos casos, lo fue para Chaikovski.

1*PSSL,* 8, pp. 343-344; *PM,* 2, p. 198.
2*PSSL,* 8, p. 344.
3*Ibid.,* p. 344.
4*PM,* 2, p. 246.
5*PSSL,* 8, p. 348.
6*Ibid.,* p. 437.
7*Ibid.,* 416.
8*PSSL,* 8, p. 133.
9*Ibid.,* p. 452.
10*Ibid.,* p. 461.
11*Ibid.,* p. 464.
12*Ibid.,* p. 483; 9, p. 642.
13*Ibid.,* 8, p. 484.
14*Ibid.,* 9, p. 20.
15*Ibid.,* p. 42.
16*Ibid.,* 8, pp. 211-214.
17*Ibid.,* 6, p. 234.
18*Ibid.,* 8, p. 486.
19*Ibid.,* 9, p. 29.
20*Ibid.,* 15B, p. 112.
21*Ibid.,* 8, p. 486.
22*Ibid.,* 8, pp. 485-486; cf. a Anatoli, escrito sólo cuatro días después: «Los frescos de Miguel Ángel en la Sixtina han dejado de ser para mí jeroglíficos y empiezo a estar invadido de asombro ante su original y poderosa belleza» (*ibid.,* p. 488)
23*Ibid.,* 9, p. 62.
24*Ibid.,* 9, p. 29; cf. después de haber visto la obra de Miguel Ángel en la Capella Medicea de Florencia: «Creo que tiene una afinidad espiritual con Beethoven. La misma amplitud y potencia, el mismo atrevimiento, que a veces está a punto de traspasar los límites de lo bello, los mismos estados de ánimo oscuros y turbulentos» (*PSSL,* 8, p. 122).
25*Ibid.,* 9, p. 46
26*Ibid.,* 12, p. 152-153.
27*Ibid.,* 8, p. 486.
28*Ibid.,* 9, p. 35.
29*Ibid.,* 8, p. 490.
30*Ibid.,* p. 384.
31*Ibid.,* 9, p. 32.
32*Ibid.,* p. 33.
33*Ibid.,* p. 26.
34*Revue et gazette musicale de Paris,* 1 de febrero de 1880.
35*PSSL,* 9, p. 58.
36*Ibid.*
37*Ibid.,* p. 63.
38*Ibid.,* p. 66 (abreviado); *NC,* pp. 271-272.
39R. F. Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis: A Medico-forensic Study,* Nueva York, 1965, p. 401; V. O. Merzheevskii, *Sudebnaia ginekologiia,* San Petersburgo, 1878, p. 205.
40*PSSL,* 9, p. 70.

41*Ibid.,* p. 72 (abreviado); *NC,* p. 273.
42*Ibid.,* p. 72.
43*Ibid.,* p. 74.
44*Ibid.,* p. 75.
45*Ibid.,* p. 82.
46*Ibid.,* p. 89.
47*Ibid.,* p. 90.
48K. R. [Velikii kniaz' Konstantin Romanov], *Dnevniki. Vospominaniia. Stikhi. Pis'ma,* Moscú, 1998, pp. 78-79.
49*PSSL,* 9, p. 90.
50*Ibid.,* p. 86.
51*Ibid.,* p. 99.
52*Ibid.*
53*Ibid.,* p. 101.
54K. R. [Konstantin Romanov], *Dnevniki,* cit., p. 81.
55*PM,* 2, p. 183.
56*Ibid.,* p. 624; *SAC,* p. 229. Sokolov señala que, cuando Antonina escribió esta carta, sabía que estaba esperando un hijo de Alexander Shlikov y que por ese motivo insistió a Chaikovski en que todo había terminado entre ellos. Ahora era ella la que definitivamente quería el divorcio, para poder legalizar su relación con Shlikov. *PM,* 2, p. 624.
57*PM,* 2, p. 624.
58*PSSL,* 9, p. 187.
59*Ibid.,* p. 165.
60*Ibid.,* p. 231 (abreviado); *NC,* p. 276.
61*TQM,* pp. 375-376.
62*PSSL,* 9, p. 336.
63*Ibid.,* pp. 333-334.
64*Ibid.,* 10, p. 17.

21. «Pobre soldadito»

En julio de 1880, Chaikovski se alojó por última vez en Brailov y Simaki como invitado de la señora von Meck, que se había marchado al extranjero a finales de junio. A pesar del tacto mutuo que presidía la relación, ambos corresponsales cometían de vez en cuando deslices psicológicos, que se sentían con más intensidad que las habituales torpezas que acompañan a toda relación cercana, aunque no vaya más allá de una amistad epistolar. En el caso de ella, no disponemos de nada equivalente a las cartas que Chaikovski escribió a sus hermanos, por lo que es difícil juzgar sus momentos de malestar, excepto quizá en aquellos casos en los que ella guardaba silencio o evadía las preguntas y peticiones que él le planteaba. Por las cartas del compositor a sus familiares sabemos de la irritación que a veces le producía su benefactora, en ocasiones desproporcionada con respecto a la causa que la había provocado. Pero, en general, él se fue acostumbrando a lo que en un principio le había parecido un maravilloso regalo del destino, y empezó a dar por sentada la generosa ayuda espiritual y material de su «mejor» amiga. En una de estas ocasiones salió a relucir su sentido del orgullo, lo que ciertamente le honra, si bien esta vez la metedura de pata de la señora von Meck no fue demasiado grave, apenas el resultado de haber olvidado por un momento la brecha psicológica que separa a los muy ricos de los que sólo tienen una posición económica acomodada. «Me ha sorprendido Nadezhda Filaretovna», confesó Chaikovski a Modest desde Kamenka el 21 de julio de 1879. «Tras enterarse de que a Sasha [su hermana, Alexandra] le vendría bien ir al extranjero o a Crimea, pero que hay numerosos obstáculos que lo impiden, se apoderó de ella un ardiente deseo de ayudar y ¿te imaginas lo que se ha propuesto? Para empezar, me escribió diciéndome que, cuando vaya a su casa [Simaki], me lleve conmigo a Dmitri, Volodia y Yuri [sus sobrinos] y se los confíe para que sean atendidos por los tutores e institutrices de su familia. <…> El otro día me llegó una nueva carta, en la que desarrolla la misma idea <…> por si fuera poco, me pide con la mayor delicadeza que entregue a Sasha ¡¡¡tres mil rublos para su viaje!!! ¡Qué mujer tan insondablemente extraña! <…> Por supuesto, no puedo dejar de sentirme conmovido por sus atenciones, pero la idea de que considere a Bobik como un niño desventurado cuyos padres no saben qué hacer con él, y que ofrezca a Yuri la posibilidad de convertirse en su pequeño parásito, me enfurece»[1].

Sin embargo, tal grado de indignación no se ajustaba en realidad al contexto. Al fin y al cabo, como él mismo admitía, ella sólo había mostrado una preocupación y un fervor desmedidos en su noble empeño por ayudar a su hermana. Se antoja inevitable pensar que, al desahogar su irritación en esta y otras ocasiones similares, Chaikovski buscaba inconscientemente una forma de atenuar su sensación de dependencia económica. De vez en cuando, el compositor llegó a rechazar las sumas suplementarias de dinero que le ofrecía la señora von Meck. La difícil lucha consigo mismo en tales ocasiones demuestra, por un lado, su profundo sentido de la decencia –lo que bastaría para refutar las acusaciones de cínico parasitismo que algunos biógrafos han lanzado contra él– y, por otro, como él mismo reconocía, lo mimado e incluso consentido que se

había vuelto por la generosidad de la señora y la seguridad permanente de su bienestar material. Por mucho que se esforzara en mostrar «coraje cívico», como lo llamaba irónicamente, a veces se sentía tentado a aceptar estos regalos[2]. Chaikovski había dejado de ser el compositor en perpetua carestía de antaño, pero, por mucho que tuviera, el dinero seguía escurriéndosele entre los dedos y parecía encontrarse en permanente necesidad, de lo que se quejaba una y otra vez en las cartas a sus hermanos. Y es cierto que algunos pasajes de estas misivas no dicen mucho en su favor, como es el caso de su reacción ante el extravagante regalo de un valioso reloj con la imagen de Juana de Arco en un lado y la de Apolo y las Musas en el otro, que ella había encargado en París y mandado enviar a Brailov con motivo de su llegada. La carta a Modest del 4 de julio de 1880, en la que describe este hecho, refleja un estado que roza la paranoia, cuando confiesa haber imaginado que ella podría haber dado instrucciones a los cocheros para que lo echaran, para enseguida escribir: «Me obsesionaba últimamente la idea de que N[adezhda] F[ilaretovna] había cambiado su actitud hacia mí o que, por el contrario, hubiese redoblado su solicitud, y, al mismo tiempo, en mi fuero interno esperaba encontrarme con una cajita sellada con... varios miles, que necesito desesperadamente. Llego ceremoniosamente, entro y pregunto: ¿hay cartas para mí? Las hay. Voy a mi estudio y encuentro dos cartas y una cajita sellada... Embargado por la emoción la desprecinto, la abro... sin embargo, en lugar de los miles, lo que había era un *reloj* acompañado de una nota en la que me rogaba que lo aceptase como regalo. <...> El reloj cuesta probablemente varios miles de francos. <...> La fabricación es extraordinariamente sutil y exquisita. Señor, ¡qué encantadora es esta N[adezhda] F[ilaretovna]! Sin embargo, entre nosotros, hubiera preferido recibir no el reloj, sino su valor en metálico»[3]. Así y todo, una vez superado el enfado, Chaikovski guardó el reloj, tal como ella había deseado, como un auténtico talismán, conservándolo con cariño y sin separarse de él hasta que se lo robaron en 1891. En esta ocasión, para resolver su crisis económica no se dirigió a su benefactora, sino a Jurgenson, a quien solicitó un préstamo o un anticipo de los futuros derechos de autor[4].

Chaikovski se encontraba todavía en Brailov cuando, el 22 de julio, ella le escribió desde Interlaken, en Suiza, para contarle, entre otras noticias relacionadas con su familia, que recientemente había entrado en su casa una nueva persona, un joven pianista francés que acababa de graduarse en el conservatorio de París tras haber obtenido el premio más importante: «Lo mandé llamar para que imparta clases a los niños durante el verano, para que acompañe a Yulia [su hija] en las canciones y para que toque dúos de piano conmigo. Este joven posee una técnica tan virtuosa como brillante, pero no se percibe en sus interpretaciones la mínima *implicación personal*, si bien hay que tener en cuenta que aún no ha vivido lo suficiente para ello; afirma tener veinte años, pero no aparenta más de dieciséis»[5]. Sólo en su siguiente carta, escrita en la ciudad portuaria francesa de Arcachon, la señora von Meck menciona el nombre del joven músico francés, y muy de pasada: «M. de Bussy». Por su parte, Chaikovski no reaccionó a esta noticia. Sin embargo, en su carta del 7/19 de agosto, ella se mostró más entusiasta al describir esta nueva adquisición musical. «Ayer me decidí a tocar por primera vez *nuestra* sinfonía con mi pequeño francés y el resultado es que hoy me encuentro en un estado de gran excitación nerviosa»,

escribió. «No puedo tocar esta obra sin caer en un estado febril y tardo varios días en recuperarme de la impresión. Mi acompañante no la ha interpretado bien, pese a tocarla espléndidamente. Este es su único aunque inmenso mérito: lee las composiciones, incluso las vuestras, *à livre ouvert*. Su segundo mérito, derivado por así decirlo del primero, es que se muestra entusiasmado con vuestra música. En teoría, es un alumno de Massenet y, por supuesto, para él Massenet es una gran luminaria, pero ayer tocamos juntos vuestra suite [n.º 1] y quedó completamente hechizado con la fuga. <…> En general, se trata de una criatura puramente parisina, salida directamente de los *boulevards*, por así decirlo. Resulta que tiene dieciocho años <…>. Benditos los que estudian en el Conservatorio de París. Compone, por cierto, muy bien, aunque también en esto es puramente francés»[6]. Es probable que Chaikovski pensase, por las palabras empleadas por la señora von Meck, que se trataba de otro Pachulski, pero «el pequeño francés» que tanto entusiasmo había causado a su patrona demostró ser no sólo un músico excepcional sino también un huésped encantador y nada exigente. Prácticamente toda la tribu von Meck se enamoró de su sentido del humor y le apodaron «Bussik», «Bussikov» y, al conocer su verdadero nombre de pila, «*le bouillant* Achille». Por entonces, el nombre completo del joven Achille Claude Debussy todavía no decía nada a nadie.

Durante los meses de verano de 1881 y 1882, Debussy volvería a formar parte del séquito de la señora von Meck, tanto en Rusia como en el extranjero. Estos tres veranos tuvieron una importancia considerable para el desarrollo artístico del compositor francés, sobre todo por la influencia que ejercieron sobre él las obras de Chaikovski y, en particular, la *Cuarta sinfonía* y *Romeo y Julieta*. Por su parte, este último valoró poco o nada la *Danse bohémienne* de Debussy, que la señora von Meck le envió para su consideración. «*es una pieza muy bonita*», le escribió después de examinar la composición de Bussik, «pero demasiado corta. No contiene una sola idea que se exprese en su totalidad, la forma está terriblemente contraída y en su conjunto carece de plenitud»[7].

A pesar de lo dicho anteriormente sobre la conflictiva actitud de Chaikovski hacia su benefactora en lo tocante a subvenciones y regalos adicionales, no cabe duda de que en la correspondencia entre ambos prevalecían la sinceridad y el afecto mutuos. «Lo que hacéis por mí, ningún otro puede hacerlo, ya que ninguno es Chaikovski», le escribió la señora von Meck el 7/19 de agosto de 1880[8]. El comienzo de la carta de él del 26 de agosto de ese mismo año está impregnado de una espontaneidad cautivadora que excluye la idea de cualquier falsedad por su parte: «Por alguna razón no puedo dormir y me siento a escribiros, mi adorada amiga. ¿Dónde estaréis en este momento?»[9]. Asimismo, el tono de una de las cartas que ella le dirigió dos años después no deja lugar a dudas: «Sois mi benefactor, porque sólo vos me proporcionáis radiantes momentos de deleite moral, me reconciliáis con la vida y con la gente, me permitís olvidar todo mal y sostenéis mi fe en el ideal, pues lo veo en vos. En vuestro carácter moral veo mi deidad; vuestra música y vuestro genio me abren las puertas del cielo; de vos recibo toda mi satisfacción moral y sin vos mi vida sería una oscuridad impenetrable. No veáis en esto apasionamiento o exageración, mi querido amigo; os aseguro que es literalmente cierto. No quiero descubriros toda mi vida y sus circunstancias, pero creedme, querido, cuando os digo que en ella representáis el

papel del sol, ¡y bendito seáis por ello! ¡Que la Santa Providencia os colme de bendiciones y os envíe toda clase de goces espirituales!»[10].

Al acercarse el otoño de 1880, Chaikovski tuvo que enfrentarse a una nueva prueba que iba a bloquear su actividad creativa con fuerza no inferior a la de su crisis matrimonial tres años antes. Al haber cumplido los veintiún años, su criado Aliosha entraba en edad militar. En noviembre tendría que presentarse en Moscú para el sorteo de la leva anual.

Cuando Pedro el Grande creó el primer ejército nacional permanente en Rusia a principios del siglo xviii, el servicio militar devino obligatorio. Los miembros de la nobleza eran reclutados en masa para servir como oficiales, mientras que las demás clases debían aportar un número establecido de reclutas, al principio por consenso y después por sorteo. Con el tiempo, el periodo de servicio activo se fue reduciendo, hasta que, a principios de la década de 1870, se fijó en siete años, pero el complicado sistema de reclutamiento, que permitía a los enrolados enviar a sustitutos en su lugar e incluso canjear el servicio, favorecía inevitablemente el soborno y la corrupción. En 1874, el gobierno de Alejandro II estableció una serie de reformas militares muy necesarias. Se introdujo una leva obligatoria para todos los ciudadanos varones de las clases media y baja, cuya selección se determinaría mediante un sorteo anual. En 1880, el servicio activo se redujo a cuatro años. Sin embargo, en función de la educación y la profesión de cada recluta se concedían ciertos privilegios, como la reducción de su duración o incluso su exención. En consecuencia, el compositor realizó todos los esfuerzos posibles en favor de su amado sirviente, haciéndole pasar los exámenes en la escuela primaria local de Kamenka y escribiendo a todos sus contactos en los círculos militares, al tiempo que soñaba con que Aliosha no fuera elegido en el sorteo. Todas estas inquietudes las compartió incluso con la señora von Meck, que empezó a transmitir sus mejores deseos al criado de su «adorado Piotr Ilich» y a ofrecerle consejos, que desgraciadamente no pudieron implementarse[11]. La víspera de la partida del joven a Moscú para el sorteo, el compositor escribió a su benefactora: «Tengo el alma en vilo. Alexei se va mañana o pasado mañana, y separarme de él me va a resultar muy complicado. Es difícil perder (tal vez por mucho tiempo) a una persona con la que se ha convivido durante más de diez años. Lo siento por mí, pero sobre todo lo siento por él, por todo lo que sufrirá antes de acostumbrarse a su nueva situación. Para combatir la tristeza que me invade, me he sumergido intensamente en el trabajo»[12]. Además de completar una tercera revisión de *Romeo y Julieta*, Chaikovski se enfrascó en dos obras muy diferentes, la *Serenata para cuerdas*, op. 48, y la *Obertura 1812*, op. 49. Firmemente convencido de las virtudes de la serenata, que describió a la señora von Meck como «una pieza escrita con el corazón y, por tanto, <…> no carente de méritos reales», mostró bastante menos entusiasmo por la *Obertura 1812*, que posteriormente adquiriría enorme fama. Compuesta con motivo de la consagración de la catedral del Cristo Salvador de Moscú, que se había erigido como acción de gracias por la victoria rusa sobre Napoleón, la pieza había sido escrita, como él mismo admitió, «sin el menor atisbo de amor o calidez», calificándola de «muy ruidosa y altisonante»[13]. Esperando con ansiedad el resultado del sorteo, Chaikovski envió varios días después, el 27 de octubre, una carta a Aliosha, que por entonces había llegado a Moscú desde Kamenka. «Mi

amado Lionia», escribió en un arrebato sentimental, «como pensado a propósito, me he sentido indispuesto desde tu partida. <…> ¡Cuánto más fácil sería para mí soportarlo si estuvieras aquí conmigo! <…> Hoy he recibido tu carta, que me ha conmovido profundamente. Querido Lionia, debes saber que, pase lo que pase, vayas o no al ejército, serás siempre mío y no te olvidaré ni un momento. Si tu destino es ir al ejército, entonces contaré con impaciencia los días que faltan para que regreses a mi lado. Te beso cálidamente y te abrazo de corazón y con ternura. Que Dios te conceda salud y felicidad»[14]. El propio Chaikovski llegó a Moscú el 11 de noviembre para esperar junto a Aliosha la noticia, que llegó seis días más tarde. Aliosha fue reclutado y destinado al distrito de Klin, donde vivía su familia. Ese mismo día, Chaikovski envió noticias desde Moscú en las que expresaba su desesperación.

«*Aliosha ha sido reclutado*», informó a Modest. «Soporto la vida únicamente porque no paro de beber. Si no fuera por las continuas comidas y cenas bien regadas de alcohol, me volvería literalmente loco»[15]; poco después envió parecidas noticias a su benefactora. A partir de este momento, tanto su hermano como la señora von Meck compartirían las confidencias de Chaikovski sobre la difícil situación de su criado. El 27 de noviembre, nada más llegar a San Petersburgo, donde había ido por unos días para discutir la próxima producción de *La doncella de Orleans*, Chaikovski confesó con notable franqueza a su benefactora: «He tenido que aliviar este dolor moral con el trabajo, pero también con intensas libaciones a Baco, recurriendo a estos dos remedios con mucha liberalidad. El resultado ha sido un agotamiento extremo»; y unos días más tarde[16], todavía desde la capital imperial: «Un factor determinante de mi penoso estado moral y físico es la ausencia de mi pobre Aliosha»[17]. Los asuntos relacionados con la producción, tanto en Moscú como en San Petersburgo, apenas le ayudaron a mitigar sus angustias. Durante algún tiempo no supo el paradero exacto de su criado, pero finalmente, moviendo algunos hilos, logró que lo trasladasen a la guarnición de Moscú[18]. Seguidamente intentó concertar una cita con el nuevo recluta, al principio sin resultado: «De modo que ahora me veo obligado a ir en busca de Aliosha. Qué extraño e insólito es todo esto»[19]. No menos extraña e insólita, por supuesto, se antoja la imagen del insigne compositor presentándose en el cuartel en busca de su criado. Dos días después, el 16 de diciembre, amo y criado se encontraron por fin y Chaikovski describió poco después el encuentro a la señora von Meck: «¡Mi pobre, pobre Aliosha! Ayer le visité en el cuartel del bulevar Pokrovski. Esos barracones sucios y sofocantes, así como el aspecto lúgubre y abatido de Aliosha, ya vestido de uniforme, privado de libertad y obligado de la mañana a la noche a hacer la instrucción, todo ello me ha causado una fuerte y dolorosa impresión»[20]. En una carta a Modest del 21 de diciembre, Chaikovski describe su segunda visita a Aliosha en el cuartel y un «terrible ataque de nervios» posterior, que, según él, nunca le había ocurrido antes: «Creo que la causa directa fue *Aliosha*, a quien había ido a ver ese día y a quien compadezco más de lo que se puede expresar con palabras»[21]. El mismo día partió hacia la finca de los Davidov para recibir el Año Nuevo junto a la familia de su hermana. La ausencia de Aliosha le hizo declinar la invitación de la señora von Meck de una nueva estancia en Simaki: «También sufriré en Kamenka, pero al menos allí no estaré solo y me resultará

más fácil sobrellevar la ausencia de mi pobre soldadito», explicó a Anatoli el 23 de diciembre[22]. A su benefactora le reconoció que pensaba en él «a cada instante», añadiendo que «ningún otro sirviente, ni siquiera el más solícito, podría sustituirle»[23]. El 27 de diciembre, aunque decepcionada por el rechazo de su invitación, la dama reaccionó con total reciprocidad a la deprimente descripción que el compositor había realizado de los cuarteles militares: «Para él, que es más un compañero que un sirviente, que atesora unos conocimientos infinitamente superiores a los del entorno en el que ahora se encuentra, que ha visto tanto y con tanto provecho, y que, en fin, ha gozado incluso de las mayores comodidades materiales, sus actuales circunstancias deben ser insoportables, y así será durante varios años. Le compadezco con toda mi alma; simplemente se me saltan las lágrimas al pensar en su situación»[24]. El compositor, como era previsible, también lloró lo suyo: «Cuanto más tiempo pasa, más intensamente sufro por la ausencia de Aliosha –escribió a Modest el 2 de enero–; he derramado muchas, muchas lágrimas. Sus cartas son mortalmente tristes», a pesar de que el joven, gracias a los esfuerzos de su amo, que había movido diversos contactos con objeto de aliviar su situación, recibía un trato especial por parte del comandante del regimiento[25].

El 7 de enero de 1881, Chaikovski regresó a Moscú, donde volvió a caer abatido como antes por un sentimiento de soledad. Al día siguiente de su llegada anotó en su cuaderno: «¡Señor! ¡Qué infeliz soy viviendo en *Moscú*, precisamente en *Moscú*, a la que, sin embargo, amo con una dolorosa intensidad, donde está mi radiante pasado! ¿O sólo me lo parece? Pero aquí todo está envenenado para mí... ¡Es terrible!»[26]. No hay duda de que su arrebato de nostalgia se debía en gran medida a la ausencia de Aliosha, que había entrado a su servicio en los primeros años del compositor en Moscú. Unos días después, informaba a la señora von Meck: «Veo a Aliosha con frecuencia. Con objeto de asegurar su protección por parte de las autoridades superiores, he trabado relación con el comandante del regimiento y, obedeciendo los deseos de su esposa, los visito a menudo y me veo obligado a pasar tardes enteras acompañando a la anfitriona al piano mientras canta y a participar en innumerables veladas sociales. Me resulta un sacrificio bastante penoso, pero ayer, gracias a esta protección, le permitieron pasar casi todo el día conmigo. Al despedirse, el pobre chico no pudo contenerse y prorrumpió en sollozos. Fue un momento muy doloroso para mí. Poco a poco se está acostumbrando a la nueva situación y a su nuevo entorno, pero es terrible que vaya a estar separado de mí durante cuatro años. ¡Es una eternidad!»[27]. Lo que llama la atención aquí no es sólo que, por el bien de su adorado sirviente, el compositor de fama europea estuviera dispuesto a acompañar el canto (probablemente no demasiado grato de escuchar) de la esposa de un comandante de regimiento, sino también que, en un arrebato de desesperación, se lo contara con detalle a su amiga y benefactora, a la que sin duda habría ocultado tales detalles de haber mantenido un control mayor sobre sí mismo. Habida cuenta de las costumbres sociales de la época, su «sacrificio» no podía ser visto más que como un acto de humillación social que no estaba a la altura de su rango. Al igual que durante el año de su crisis matrimonial, la señora von Meck volvió a asumir la condición de confidente. Mientras que, no mucho antes, durante el verano y el comienzo del otoño de 1880, había estado lleno de energía creativa,

componiendo canciones, trabajando en las pruebas del *Capric cio Italiano* y el *Concierto para piano n.º 2 en Sol mayor,* op. 44 (escrito en 1879), revisando *Romeo y Julieta* y escribiendo la *Serenata para cuerdas*, tras la incorporación al ejército de Aliosha el 17 de noviembre ya nada podía alegrarle o inspirarle, ni siquiera la entusiasta acogida de sus obras por parte del público en las interpretaciones que se ofrecieron por todo Moscú durante la fase final de la temporada musical de ese otoño, en lo que un periódico describió como la «semana Chaikovski». Atormentado por sus preocupaciones respecto a Aliosha, el compositor reaccionó con indiferencia a todas estas muestras de admiración, como si se hubiera aislado del mundo tras un muro invisible, pese a que exteriormente las cosas parecieran espléndidas.

Ya el 21 de noviembre se había celebrado con gran éxito un concierto privado de su música sacra en el conservatorio, que incluía la *Liturgia de San Juan Crisóstomo* op. 41, escrita en 1878, que se presentó al público general en un concierto celebrado el 18 de diciembre. El 6 de diciembre, Nikolái Rubinstein dirigió el estreno del *Capriccio italiano* con un éxito tan rotundo que el concierto tuvo que repetirse el día 20 «ante la gran demanda popular»[28]. El 15 de diciembre, el público moscovita pudo asistir a una nueva producción de *El oprichnik* en el Bolshoi, así como a la interpretación del *Cuarteto n.º 1* en un concierto de música de cámara. El 11 de enero se estrenó en el Bolshoi la primera producción profesional de *Eugenio Oneguin*, mientras que el estreno de *La doncella de Orleans* en el Teatro Mariinski de San Petersburgo fue fijado para mediados de febrero. Las críticas a la producción de *Oneguin* fueron dispares, aunque en general reconocían los méritos de la ópera para transmitir musicalmente la poesía de Pushkin. Por ejemplo, el 15 de enero el *Registro de Moscú* publicó la siguiente reseña: «La deliciosa música del señor Chaikovski es digna de los deliciosos versos de Pushkin. Siempre consigue estar a la altura de la creación de Pushkin. <…> El compositor ha seleccionado únicamente aquellos pasajes susceptibles de ser ilustrados musicalmente, creando una secuencia de deliciosas estampas dramático-musicales <…> [comparables] a las delicadas acuarelas de un maestro de la pintura»[29]. El corresponsal de *Nuevos tiempos* de San Petersburgo argumentaba dos días más tarde que, a pesar de la «escasa eficacia teatral de la ópera, de la ausencia de pasajes musicales impactantes, de su prolijidad y de lo ingrato para los cantantes de la escritura vocal del compositor», todo ello quedaba «redimido por unos algunos números verdaderamente bellos y por la originalidad y excelencia general de la orquestación»[30]. Dos semanas más tarde, Chaikovski acudió desde Moscú a San Petersburgo para asistir al estreno de *La doncella de Orleans*, para posteriormente volver a marchar al extranjero en compañía de Modest y Kolia. Antes de abandonar Moscú el 25 de enero, visitó una vez más a Aliosha en el cuartel. «¡Mi pobre Aliosha lloró mucho al despedirse de mí!», escribió a la señora von Meck[31].

La acogida de *La doncella de Orleans*, estrenada el 13 de febrero bajo la dirección de Eduard Nápravník, también fue desigual. Como ya había sucedido en el pasado, el público reaccionó muy favorablemente, otorgando al compositor una gran ovación, pero la prensa fue unánime en su condena. Especialmente crítico fue su viejo enemigo César Cui, quien ya durante los ensayos la calificó de «pura banalidad» y más tarde escribió en la prensa que se trataba de «una ópera

floja escrita por un músico dotado, vulgar, monótona, aburrida y muy larga (se prolonga hasta más allá de la medianoche), con ciertos destellos de música brillante y viva, que, sin embargo, parecen préstamos de otras óperas»[32]. El propio autor llegó a sentir algo parecido unos días después (no era la primera vez que le sucedía), cuando, ya en el extranjero, le confesó a Anatoli: «Es extraño, pero no puedo pensar en San Petersburgo y en la ópera sin sentir un dolor en el corazón, como si hubiera sufrido un fracaso. Es algo de locos: una y otra vez intento persuadirme de que fue un verdadero éxito, pero es inútil, mi mente se niega a asimilar esta verdad»[33].

Modest, por su parte, había estado preocupado durante ese tiempo por el inminente estreno de su comedia *El benefactor*, que había logrado promover gracias a la influencia de su hermano. La pieza había sido aceptada finalmente por el Teatro Alexandrinski de San Petersburgo. «La condición de autor –escribió el compositor a su hermano el 2 de enero desde Kamenka– aporta los mejores momentos de felicidad terrenal, *pero a costa de grandes disgustos y mucho sufrimiento*. Lo digo por experiencia. Pero nunca hay que desanimarse; por el contrario, hay que escribir, escribir y escribir»[34]. Chaikovski acompañó a Modest en el estreno el 9 de febrero, pero la obra obtuvo muy poco éxito y fue retirada de cartel tras una única representación. Los continuos problemas con los Konradi habían obligado a su hermano a posponer sus planes de viaje, por lo que, al día siguiente del estreno de *La doncella de Orleans*, el compositor partió solo hacia Viena. Desde allí viajó a Florencia, donde pasó varios días añorando a Modest, a Aliosha e incluso a la señora von Meck, tan vívidamente le recordaba la ciudad sus anteriores estancias allí. Sin embargo, la nostalgia no pareció mermar su inspiración, como se desprende de la carta que envió a su benefactora el 19 de febrero/3 de marzo. «¡Dios mío, qué dulces son mis recuerdos del otoño del 78! <…> Quiero llorar, pero no sé de qué clase de lágrimas se trata: se funden en ellas la emoción, la gratitud y el desconsuelo. En una palabra, tal vez sólo la música es capaz de expresarlo»[35]. Sin embargo, este arrebato de entusiasmo no duraría mucho. Esa misma noche, en el restaurante Bonciani, la añoranza de Aliosha y «la candente constatación de lo irrecuperable del pasado»[36] le abrumaron de tal modo que bebió hasta emborracharse del todo, teniendo que soportar una espantosa resaca durante las últimas horas de su estancia en Florencia. A pesar del cansancio, a las diez de la mañana del día siguiente partió en dirección a Roma, donde le esperaban Kondratiev y su criado Sasha Legoshin, tan querido por el compositor. Al pisar esta vez la Ciudad Eterna, Chaikovski se sintió «como si hubiera llegado a casa»[37]. Sus cartas de esos días a Modest comparten con este todo tipo de chismes sobre los círculos homosexuales romanos, de los que a su vez era informado por Kondratiev[38].

En ese momento también se encontraba en Roma el gran duque Konstantin Konstantinovich, el joven y augusto amigo del compositor, de escala en la capital italiana durante un crucero por el Mediterráneo con dos de sus primos. Al enterarse de que Chaikovski se hallaba en la ciudad, Konstantin expresó su deseo de verle cuanto antes, de modo que al día siguiente de su llegada Chaikovski recibió una invitación para una merienda en casa de un aristócrata ruso, el conde Bobrinski, a la que también asistió el gran duque. Allí, antes de que pudiera reaccionar, se vio invitado a una comida la tarde siguiente, el 22 de febrero/6 de

marzo, en la Villa Sciarra, donde Konstantin se alojaba con sus primos los grandes duques Serguéi y Pavel Alexandrovich, los dos hijos menores del emperador Alejandro II. El almuerzo, fijado para la una de la tarde, provocó un trastorno de índole menor, ya que en ese momento el compositor no llevaba consigo ningún frac. Chaikovski pidió a algunos conocidos que le prestaran uno, pero ninguno de los que se probó le servía. Presa del pánico, el compositor recorrió toda Roma en busca de un frac, pero, al ser domingo, casi todas las tiendas estaban cerradas. Finalmente encontró una prenda en un pequeño comercio, no del mejor corte pero aceptable, y Chaikovski pudo presentarse en la Villa Sciarra a la una en punto.

Konstantin y sus primos aún no habían llegado, pero fue recibido con «gran cortesía» por los miembros del séquito de los grandes duques. Cuando los tres Romanov aparecieron media hora más tarde, Chaikovski fue presentado a Serguéi y Pavel, y todos se sentaron de inmediato a un «almuerzo interminablemente largo». Sus augustos anfitriones le trataron «con extrema gentileza, afecto y atención». Chaikovski encontró a los tres grandes duques «muy cordiales», aunque le gustó especialmente Pavel, «cuyos ojos recuerdan a los del heredero [el futuro Alejandro III]». Resumiendo para Modest sus impresiones de ese día, Chaikovski escribió que le habían «mostrado una gran simpatía». Abandonó Villa Sciarra a las tres de la tarde y volvió a casa a pie. Al día siguiente fue invitado de nuevo a cenar con Bobrinski y el gran duque Konstantin[39].

De los tres grandes duques, la homosexualidad de Serguéi Alexandrovich, por entonces cuidadosamente encubierta, se convertiría en muy pocos años en un asunto de dominio público. Hay razones para creer que su hermano Pavel compartía las mismas inclinaciones sexuales. En cuanto al gran duque Konstantin, la reciente publicación de sus diarios ha demostrado sin lugar a duda que también tenía tendencias homosexuales, aunque se sintiera bastante acomplejado al respecto[40]. Es muy probable que los tres conocieran o intuyeran las preferencias de Chaikovski, fuese a través de los círculos homosexuales o, más sencillamente, por Meshcherski, que por entonces ya era una figura destacada en la corte gracias a su amistad con dos herederos al trono. El 24 de febrero/8 de marzo, durante la cena de etiqueta en casa de Bobrinski, el gran duque Konstantin, que era además músico y compositor aficionado, tocó un buen rato. Los invitados también pidieron a Chaikovski que se sentara al piano, además de intentar que participase en conversaciones sobre música, algo que detestaba. Él y el joven Konstantin se hicieron tan amigos que el gran duque pidió a su invitado que le llamara simplemente por el diminutivo familiar «Kostia»[41].

Las tres fragatas imperiales rusas a bordo de las cuales viajaban los augustos personajes estaban ancladas en Nápoles, y el 28 de febrero/12 de marzo Chaikovski se dirigió a esa ciudad, invitado por ellos, para visitar los barcos y descansar del bullicio de Roma. En Nápoles se habló de que el compositor acompañaría a los grandes duques a Atenas y Jerusalén. Pero no fue así. El 1/13 de marzo de 1881 llegó desde San Petersburgo la trágica noticia del magnicidio de Alejandro II, que había sido asesinado con una bomba por miembros del grupo radical Voluntad Popular. Estos jóvenes revolucionarios ya habían organizado varios atentados fallidos contra la vida de Alejandro. Creían fanáticamente que el

asesinato del zar desestabilizaría el gobierno y sumiría a Rusia en el caos, lo que les permitiría tomar el poder y establecer su particular versión del «socialismo campesino». El asesinato de Alejandro II, el emancipador de los siervos y posiblemente el más interesante de los monarcas rusos, resultó particularmente trágico, porque tan sólo unas horas antes había aprobado el borrador de una constitución. La ejecución de sus asesinos los convirtió en mártires a los ojos de muchos intelectuales, y el nuevo zar, Alejandro III, canceló rápidamente el proyecto de constitución e inauguró un periodo de reacción política contra las reformas liberales de su padre.

La comunidad rusa en Italia quedó profundamente conmocionada y los grandes duques partieron de inmediato hacia San Petersburgo. Dos días más tarde, Chaikovski confió a la señora von Meck que «esta noticia me impactó de tal modo que casi caí enfermo. En momentos tan catastróficos para la nación, en medio de los sucesos que han traído tanta desgracia a Rusia, resulta doloroso encontrarse en un país extranjero. Uno desearía volar de vuelta a Rusia, enterarme de los detalles, estar entre mi propia gente, participar en las manifestaciones de simpatía por el nuevo soberano y, junto con muchos otros, clamar venganza»[42].

Chaikovski permaneció una semana más en Nápoles tras la repentina marcha de los grandes duques. Las naves imperiales seguían ancladas en la bahía y Chaikovski aceptó agradecido una nueva invitación para visitarlas, incluida la fragata *Duque de Edimburgo,* uno de los barcos más nuevos de la flota rusa, donde fue recibido a bordo con todos los honores.

Fue también en Nápoles donde Chaikovski se enteró de un acontecimiento inesperado relacionado con Antonina. Desde 1880, la presencia de la mujer en la correspondencia de su marido había sido mucho menos frecuente, y las veces en que aparecía estaban casi siempre relacionadas con algún suceso dramático. En esta ocasión, Jurgenson le informaba de que el 13 de febrero Antonina había dado a luz en Moscú al primero de los tres hijos que tendría con Alexander Shlikov, su pareja de hecho: una niña bautizada como Maria, que al día siguiente fue entregada al Hospital de Niños Expósitos de la ciudad[43]. En los días que siguieron a la revelación de Jurgenson, Chaikovski estuvo barajando la idea de iniciar de nuevo el proceso de divorcio, pero pronto la abandonó. Antonina se había colocado oportunamente en una situación que haría relativamente fácil mantenerla callada y bajo control. El nacimiento de la hija ilegítima de Antonina también le llevó a retirar por completo la pensión mensual de cincuenta rublos que le pagaba en ese momento; de hecho, no volvería a concederle ninguna ayuda material hasta julio de 1886, cuando se apiadó de ella y le renovó el subsidio mensual[44].

Inmediatamente después de regresar de Nápoles, Chaikovski se dirigió a Niza acompañado de Kondratiev. En los numerosos viajes que realizaron juntos, el compositor disfrutaba especialmente de la compañía del criado de su amigo. «Sasha es delicioso», le dijo a Modest el 3/15 de marzo. «Cuanto más le conozco, más le quiero, y debo decirte que incluso me parece muy poético»[45]. En una carta a Anatoli del 6/18 de marzo llegó a afirmar que, para él, Legoshin «sustituía en parte» a su propio criado ausente: «Quiero mucho a este muchacho»[46]. Así y todo, seguía sufriendo por la triste situación del «pobre

soldadito», a quien escribía regularmente cartas llenas de expresiones de afecto. Teniendo en cuenta que sus misivas a Aliosha pasaban por la censura militar y tenían que ser por fuerza contenidas de tono, resulta verdaderamente llamativo semejante aluvión de emociones incontroladas.

Otro motivo de alarma en 1881 fue la noticia de que la enorme fortuna de la familia von Meck se hallaba seriamente amenazada de ruina. Es imposible establecer qué ocurrió exactamente para llevarla a tal estado de deterioro. De las cartas de la dama se desprende que un papel importante lo desempeñaron las considerables deudas del difunto Karl von Meck, cuyo alcance total sólo se había puesto de manifiesto en los últimos tiempos, así como las oscuras intrigas en el seno de los consejos de administración de las empresas de ferrocarriles que la componían. Pero algunos observadores externos (e incluso algunos internos) estaban convencidos de que una parte importante de la responsabilidad recaía en el extravagante despilfarro de Vladimir, el hijo mayor de la señora von Meck, que administraba la herencia junto con su madre (ella, sin embargo, negaría siempre y de forma categórica tal acusación). Hay que subrayar que la reacción de Chaikovski al enterarse de la situación (ella le escribió que podría verse obligada a arrendar Simaki y fijar su residencia permanente en Brailov, en un intento de hacerla más rentable), fue en extremo honorable: «Por el amor de Dios, no olvidéis, amiga mía, que las puertas de ambos conservatorios siguen abiertas de par en par para mí –le escribió el 21 de febrero/5 de marzo-23 de febrero/7 de marzo de 1881– y que, en este sentido mis necesidades básicas están cubiertas. Mi libertad y la lujosa existencia que llevo son bendiciones inestimables, pero se convertirían de inmediato en una carga si supiera que disfruto de ellas en detrimento de una amiga demasiado discreta y generosa. Por el amor de Dios, os pido que seáis completamente sincera conmigo en este asunto. Debéis saber, mi inapreciable amiga, que me sentiría *inmensamente feliz* renunciando a las más preciadas satisfacciones materiales si con ello ayudase a mejorar, siquiera mínimamente, vuestra situación. *Bastante* habéis hecho ya por mí. Siento que os debo la *vida*, y esto no es una exageración. <…> *Deseo ante todo vuestro bienestar. Cualquier disfrute estaría envenenado para mí si perjudicase vuestros intereses*»[47].

En su respuesta, la señora von Meck se lamentaba al principio y por extenso de la campaña lanzada contra su hijo Vladimir, y sólo unos días más tarde, el 6 de marzo, pudo continuar con la misma carta tratando de explicar a Chaikovski el estado de sus asuntos económicos, para finalmente descartar rotundamente la idea de cualquier cambio en el acuerdo entre ambos: «En cuanto a usted, mi adorado amigo, os ruego que no os preocupéis en lo más mínimo por mi situación y que seáis consciente de que esa suma de la que habláis supone una porción tan insignificante dentro de mi millonaria ruina que no puede afectar a ningún lado de la balanza; por eso os suplico, si no queréis angustiarme, que ni siquiera la mencionéis. Por mi parte, os prometo, querido, que *yo misma* os lo comunicaré si mi situación llega a ser tal que incluso algo así pueda tener importancia»[48]. Impactado todavía por la noticia de la amenaza de quiebra de su benefactora, Chaikovski recibió un nuevo mazazo. El 11/23 de marzo de 1881, Nikolái Rubinstein, gravemente enfermo de tuberculosis intestinal y de camino a Niza para recibir tratamiento urgente, murió en París. Sólo tenía cuarenta y seis años.

El día anterior, Jurgenson envió a Chaikovski un telegrama desde Moscú informando de que Rubinstein estaba gravemente enfermo. El compositor partió inmediatamente de Niza en dirección a la capital francesa, pero llegó demasiado tarde para verle con vida. Aunque la muerte de su amigo no fue una sorpresa, ya que sabía desde hacía tiempo que Rubinstein estaba enfermo de tuberculosis, la experiencia resultó desgarradora para Chaikovski. «El viaje [a París] fue una tortura infernal para mi moral», escribió a Modest el 13/25 de marzo. «Para mi vergüenza, debo confesar que no sufrí tanto por la sensación de una pérdida terrible e irreparable como por el miedo a ver <…> el cadáver del pobre Rubinstein, desfigurado por su consuntiva enfermedad. Temía no ser capaz de soportar el impacto y que algo me sucedería, a pesar de mis esfuerzos conscientes por vencer este bochornoso miedo»[49].

Al día siguiente se celebró un servicio fúnebre en la iglesia ortodoxa rusa de París y muchos representantes del mundo musical francés y de la comunidad rusa en la capital gala acudieron a presentar sus últimos respetos al gran pianista y maestro. «Sí, fue ciertamente *doloroso* –escribió el compositor a la señora von Meck dos días después–, pero afortunadamente conservo los rudimentos de la *fe* y encuentro consuelo en la idea de que tal es la *insondable* pero *divina* voluntad de Dios»[50]. El 23 de marzo apareció en el *Registro de Moscú* un artículo sobre los últimos días de Rubinstein firmado por el compositor[51]. Durante los últimos años de la vida de Nikolái Rubinstein, tal vez en parte debido a los burdos e injustos ataques contra él por parte de la prensa de San Petersburgo, Chaikovski había conseguido superar sus mezquinas rencillas y agravios, y recuperar sus anteriores sentimientos de simpatía hacia él. En cuanto a Rubinstein, su actitud hacia Chaikovski nunca cambió: había sido el primer intérprete, divulgador y crítico perspicaz de sus obras, y hasta el día de su muerte siguió de cerca sus progresos, le ofreció consejos y ánimos, y se alegró de sus éxitos. Los problemas económicos de su benefactora se habían fundido en su mente con la profunda conmoción que supuso la inesperada muerte de Rubinstein, lo que parece haber impulsado aún más en él el deseo de buscar el consuelo de la fe, escribiéndole con palabras que nunca antes había utilizado: «En cuanto a la oración, permitidme que os diga, amiga incomparable, que me produce la mayor felicidad rezar a Dios por vos y pedirle que os otorgue su bendición»[52]. Ella reaccionó a estas palabras con júbilo: «Estáis rezando por mí. Dios mío, sólo esto es suficiente para darme fuerzas para soportar todos los hostigamientos, todos los golpes que sin cesar recibo»[53].

En estas circunstancias, la disposición declarada del compositor a reanudar la enseñanza y renunciar a su subvención da testimonio, por supuesto, de la decencia fundamental de su carácter. Pero no puede decirse que llegara a esta decisión con facilidad. Estaba asustado por la perspectiva de tener que «buscar trabajo» y termina la carta en la que informaba a Modest de los recientes problemas con las palabras: «Es todo muy deprimente»[54]. Dos semanas después de la muerte de Rubinstein, el 25 de marzo de 1881, Chaikovski regresó a Rusia. Esta vez, sin embargo, sus inquietudes económicas quedarían pronto disipadas, ya que Nadezhda von Meck demostró con más fuerza que nunca su extraordinario talento como mujer de negocios y, con ello, una vez más su formidable carácter. La fortuna de la familia quedó finalmente a salvo, aunque a

costa de muchos sacrificios. La dama acabó vendiendo su finca en Brailov, la casa de campo en Simaki y la lujosa mansión en Moscú, de modo que durante un tiempo estuvo incluso sin residencia fija. Al final, sin embargo, la tormenta fue superada, con pérdidas relativamente escasas.

Sin embargo, para hacer frente tanto a sus gastos como a los de sus hermanos (especialmente los de Anatoli, que dependía en gran medida de sus ayudas), el compositor necesitaba aún de más ingresos que los que le proporcionaba la subvención, lo que explica que solicitara en secreto tres mil rublos del Tesoro imperial, ofreciendo los derechos de autor de sus obras como forma de pago gradual de la deuda. El zar le concedió el préstamo, expresando su deseo de que no se devolviera la suma, que debía interpretarse como un regalo.

Chaikovski había dejado San Petersburgo a finales de abril en dirección a Ucrania para pasar el verano con la familia de su hermana, pero antes se detuvo en Moscú para visitar a Aliosha y, en una carta del 30 de abril, al día siguiente de su llegada a Kamenka, transmitió abiertamente a la señora von Meck sus ansiedades respecto a su amado sirviente: «He visto a Aliosha en Moscú y confieso que la tristeza que me produce nuestra separación no sólo no ha menguado, sino que se ha hecho aún más profunda e intensa», escribió. «Se ha vuelto muy *tosco* físicamente, es decir, muy sucio (como no puede ser de otra manera en la vida de cuartel), pero sobre todo moralmente. La idea de que cuatro años como soldado puedan acabar desvirtuando todo su ser moral sencillamente me mortifica»; y: «Sé que su mera presencia a mi lado, la conciencia de tener cerca una criatura absolutamente dedicada a mí, a mi compañero constante de muchos años, me daría mucha fuerza moral para superar la secreta angustia que me corroe y mi repulsión por el trabajo. Confieso que tengo miedo de esta angustia: temo desfallecer y quebrarme»[55].

Habida cuenta de la gran contención que siempre observaba en su correspondencia con ella al hablar de cualquiera de sus relaciones masculinas, esta carta sorprende porque parece escrita por un atormentado amante separado del objeto de su amor. Sin embargo, ella respondió de inmediato con total empatía, asegurándole «que las buenas semillas que han sido plantadas en un buen suelo no se pierden y, tan pronto como se encuentre de nuevo bajo vuestra influencia, todo ese bien anterior volverá a expresarse con renovada fuerza» y él «se convertirá de nuevo en vuestro antiguo pupilo, desechada toda suciedad junto con su uniforme»[56]. De este modo y como siempre con gran tacto, la señora von Meck ascendía al joven del rango de criado al de pupilo. Ni siquiera la amenaza de las miradas indiscretas de los censores militares impidió a Chaikovski expresar su apasionado desconsuelo en una carta dirigida al propio Aliosha el 2 de mayo: «No puedes imaginar lo doloroso que me resulta pensar y acordarme de ti. Todas las noches, después de desvestirme, me siento en mi escritorio y empiezo a lamentarme y a suspirar, recordando que no estás a mi lado. <…> Es absurdo decirlo, pero incluso lloro un poco cada vez que veo algo que me recuerda a ti. <…> ¡Te abrazo de todo corazón, querido mío! Por el amor de Dios, escribe más a menudo; al menos una vez a la semana»[57]; y en esa misma línea prosiguió en las cartas subsecuentes. Mientras tanto, la señora von Meck iba restableciendo poco a poco el orden en sus asuntos financieros y había renovado recientemente su invitación a Chaikovski para que visitara Simaki, asegurándole

que la hacienda se había salvado y estaba de nuevo a su disposición. El compositor, alegando una vez más la ausencia de Aliosha, volvió a optar por rechazarla, escribiéndole el 14 de julio: «¡Por Dios, perdonadme por no aceptar vuestra invitación! ¡Si supierais lo difícil que me resulta rechazarla! ¡Nada desearía más que pasar una temporada en Simaki, si Aliosha estuviera conmigo!»[58]. No se puede sino conjeturar acerca de lo que ella pensó realmente de su extraña excusa, pero en su respuesta hizo gala de su invariable tacto, satisfecha, como escribió, de que, puesto que él ya residía cerca (Kamenka no estaba muy lejos de Brailov), se «conformaba de buena gana con esto»[59]. Chaikovski apenas tuvo tiempo para reflexionar sobre la propuesta poco realista de la señora von Meck, pues en ese momento llegó la alegre noticia de que a su criado le habían concedido dos meses de permiso. El 5 de julio escribió a Modest: «No puedo pensar sin derramar lágrimas que tal felicidad sea posible»[60], e incluso empezó a replantearse su decisión de no ir a Simaki (lo que, sin embargo, no acabaría sucediendo, ya que, poco después, la señora von Meck, en el curso de su recuperación financiera, se había visto obligada, después de todo, a vender Brailov, incluida la casa de campo). En cualquier caso, por diversas razones burocráticas, el permiso de Aliosha fue reducido al principio a un mes y luego se pospuso por completo. Y peor aún, empezó a circular la noticia de que el zar consideraba demasiado corto el plazo de cuatro años fijado para el servicio militar y que pensaba ampliarlo a seis[61].

El ambiente que se respiraba en Kamenka aquel verano no contribuyó a mejorar el ánimo de Chaikovski. Los problemas habían estallado en la casa de los Davidov. Su sobrina Tania estaba comprometida desde hacía algún tiempo con un joven oficial, el conde Vasili Trubetskoi, pero el asunto se había torcido. En junio, Tania apareció repentinamente en Kamenka procedente de Moscú contando historias de un Trubetskoi borracho que irrumpía en sus habitaciones e intentaba propasarse. El compromiso se rompió, lo que afectó gravemente a Tania. Mientras estaba en Moscú, la joven había recurrido al alcohol y, de nuevo, a la morfina para calmar sus nervios. En Kamenka se mostró cada vez más irritable, montando frecuentes escenas ante la familia y los sirvientes, sin pretexto ni provocación. Poco después, una serie de nuevos admiradores fueron apareciendo en la casa. Los sentimientos de Chaikovski hacia su sobrina mayor se dividieron bruscamente. «Hay momentos en los que la amo terriblemente, pero hay otros en los que casi la odio», le confesó a Modest en cierto momento, y: «Hasta que no se case no habrá paz en esta casa: es una chica admirable y maravillosa, pero al mismo tiempo insoportable por su incapacidad para reconciliarse con el momento presente»[62]. Alexandra, al igual que su hija, también buscaba en la morfina un refugio para todo tipo de males y dolencias. Estaba constantemente de mal humor y descargaba su ira sobre los que la rodeaban. Finalmente, incapaz de soportar por más tiempo la deprimente atmósfera de Kamenka, Chaikovski escribió a Jurgenson pidiéndole que le enviara un telegrama convocándole en Moscú con urgencia. Necesitaba un pretexto para marcharse sin ofender a sus familiares.

Aquel verano se produjo un nuevo e inesperado giro en las relaciones del compositor con uno de sus protegidos, Leonti Tkachenko, el desequilibrado joven que había irrumpido de forma tan dramática en su vida el año anterior con su

amenaza de suicidio. Después de su encuentro, el 10 de enero de 1881, Chaikovski le consiguió una plaza en el Conservatorio de Moscú. Antes de partir a Italia en febrero, había advertido al joven de su partida y de que no volverían a verse en mucho tiempo. En particular, había instado a Tkachenko a «pensar únicamente en sus estudios»[63]. Embargado de un sentimiento de satisfacción por haber realizado una buena acción, Chaikovski se olvidó por un tiempo de este joven enfermo, que, como le dijo a la señora von Meck, se hallaba «muy cerca de la locura total»[64]. Pero a Tkachenko no le gustaba el conservatorio, ni tampoco quería dejar en paz a su protector. Con la mejor voluntad, el compositor siguió manteniendo correspondencia con él. Sin embargo, no es difícil imaginar la sorpresa de Chaikovski cuando, el 9 de agosto, un guardia de la estación de tren apareció en Kamenka para informarle que un joven desconocido que se negaba a dar su nombre exigía verle. Desconcertado, Chaikovski no tardó en adivinar que se trataba de Tkachenko y corrió a la estación, pensando que a buen seguro el joven planeaba volarse los sesos en cuanto apareciera. Al llegar, lo encontró en un estado lamentable, agotado, hambriento, abatido y al borde de la desesperación. Al parecer, había recorrido a pie el trayecto desde la casa de su hermana en Járkov, donde había pasado el verano. Al ver a Chaikovski, el joven comenzó a sollozar histéricamente. Chaikovski le calmó, le dio de comer y consiguió convencerle de que regresara a Moscú y retomara sus estudios, a los que acabó por renunciar alegando su falta de talento musical y su incapacidad general[65]. Después de este extraño incidente, el compositor recuperó su simpatía y preocupación por el joven, y señaló en una carta a Modest: «La suya es una naturaleza buena, pero quebrada, *á la* Dostoievski»[66]. A finales de mes recibió un voluminoso paquete que contenía el exhaustivo diario de Tkachenko, impregnado de desilusión y frustración. Tras leerlo con interés, el compositor llegó a la conclusión de que, a pesar de la insegura gramática, su autor poseía un indudable don literario, y escribió a su hermano el 29 de agosto: «Por la sinceridad con la que está escrito, por la amargura que impregna cada frase, por la ausencia de toda pretensión y por la sencillez con la que revela cosas que ni siquiera Rousseau se habría atrevido a contar <…> este manuscrito tiene un interés superlativo»[67].

Al parecer, en este documento extremadamente franco Tkachenko confesaba que, además de haber tenido aventuras con mujeres, también había mantenido encuentros sexuales con hombres. Chaikovski le envió una extensa respuesta, escrita a lo largo de varios días, entre el 31 de agosto y el 6 de septiembre, que contiene algunas reflexiones morales merecedoras de especial atención. Su respuesta revela tanto de sí mismo como del joven al que escribía: «Lo que en tu manuscrito llamas tu “inmundicia” me produjo una impresión bastante dolorosa, aunque no en el sentido que sospechas. No me ha alejado de ti en lo más mínimo, pero me temo que el tributo demasiado pródigo que has rendido a la voluptuosidad, a una edad todavía tan temprana, ha tenido un efecto pernicioso en tu salud. Será necesario un gran *esfuerzo de voluntad* por tu parte para reparar los deterioros orgánicos causados por estos excesos. Toda tu tarea en este momento debe ser, en efecto, fomentar en ti mismo la fuerza de voluntad. En cuanto al aspecto moral de tus “excesos”: en primer lugar, no tengo ningún derecho a arrojarte piedras, ya que yo mismo no estoy libre de pecado; y, en

segundo lugar, pienso que, en estas cuestiones, cada persona depende fatalmente de su propio temperamento. <…> Aun así, tú siempre has querido superar tu *carne*, pero te han faltado las fuerzas, como en todas tus mejores intenciones <…>. Independientemente de que te castigas con demasiada crueldad, de que eres exageradamente severo contigo mismo, ten cuidado de que tu tendencia a negar en los otros los buenos sentimientos no tenga como origen el orgullo, pues sin duda me pareces un auténtico cristiano, aunque no aceptes la divinidad de Cristo. Te menciono esta tendencia para que te esfuerces en erradicarla de tu ser. Piensa en el innecesario sufrimiento que has padecido por no haber sido capaz de creer desde el principio que yo no me movía ni por egoísmo sentimental ni por interés cuando te llamé a Moscú. <…> Eres una persona buena y entrañable, pero moralmente enferma, de lo cual, por supuesto, no tienes la culpa tú, sino las circunstancias. Valoro mucho tu afecto (y te ruego que no veas *sentimentalismo* en estas palabras), me conmueven la sinceridad y la pasión de tus sentimientos, confío en ellos incondicionalmente y te pido, si no por tu bien, al menos por el mío, que hagas todo lo posible para sanar tu alma enferma»[68]. Cuando Tkachenko le escribió el invierno siguiente para decirle que sus estudios musicales habían sido inútiles, corroborando que la música no era su vocación e informándole de que regresaba a provincias, el compositor, solícito y comprensivo ante esta decisión, le animó a dedicarse a la escritura en prosa, para la que le creía verdaderamente dotado, asegurándole su continuo apoyo[69]. Durante un año más, Chaikovski seguiría enviando a Tkachenko veinticinco rublos al mes.

Finalmente a Aliosha le concedieron el anhelado permiso, aunque sólo por diez días para que pudiera visitar a sus padres en el pueblo y sin posibilidad de viajar. En consecuencia, imploró a su amo que fuera a Moscú, a lo que este accedió inmediatamente, llegando a la ciudad el 10 de septiembre. Sin embargo, la felicidad fue escasa para el joven; los asuntos profesionales y los compromisos sociales alejaban continuamente de su lado al compositor, quien, no obstante, hizo todo lo posible por animarlo. El 13 de septiembre escribió a la señora von Meck: «Aliosha está profundamente conmovido y os agradece, querida amiga, vuestra amable generosidad»[70]. Al parecer, ella había enviado al «pobre soldadito» algo de dinero como regalo.

Poco después de su llegada a Kamenka el 5 de octubre, Chaikovski se enteró de que la segunda de sus sobrinas, Vera, de dieciocho años, se había comprometido con un oficial de la marina llamado Nikolái Rimski-Korsakov (sin relación alguna con el famoso compositor del mismo nombre), que era ayudante de campo del gran duque Konstantin Nikolaevich y diez años mayor que su novia. La dichosa visión de los jóvenes enamorados durante una breve visita del novio a la finca de los Davidov suscitó en el compositor una nostálgica observación poco frecuente en sus escritos. En una carta del 17 de octubre a Modest, que por entonces se encontraba con Kolia en Roma, Chaikovski escribía: «¡Qué enamorado está! Lo mismo que yo a sus años. La devora con la mirada, se enoja y se angustia en cuanto ella se separa por un momento de él. Es evidente que no se trata de un mero encaprichamiento sino de auténtico amor normal. Modia, tú y yo no somos más que unos pobres diablos; viviremos toda nuestra vida sin experimentar ni un solo segundo la plena dicha del amor»[71]. Estas reflexiones contrastan con la

actitud que normalmente manifestaba Chaikovski en sus cartas y diarios. Al parecer, durante este breve periodo, en medio de la festiva atmósfera prematrimonial, sintió con repentina y punzante intensidad su condición de «diferente», su imposibilidad para compartir las experiencias que son comunes a la mayoría de la humanidad. Mientras tanto, la familia Davidov se marchó de Kamenka para instalarse durante el invierno en Kiev, donde los hijos menores asistían a la escuela. Fue precisamente en esta ciudad donde Vera y Nikolái se casaron a principios de noviembre, y varios días después de la boda el compositor puso rumbo al extranjero. El joven criado Evstafi, cuya belleza, como hemos visto, Chaikovski adoraba, preparó su equipaje y acompañó al compositor a la estación, donde, antes de la salida del tren, vaciaron juntos una botella de vino[72].

Casi al final de este largo y ajetreado año durante el cual su creatividad había estado prácticamente paralizada por la ausencia y añoranza de Aliosha, Chaikovski empezó a sentir de nuevo una «necesidad de componer» que «no había experimentado en mucho tiempo»[73]. De hecho, su único trabajo relevante durante los meses anteriores había sido la edición de una colección de música sacra del compositor ucraniano del siglo xviii Dmitri Bortnianski, un encargo de Jurgenson. Tras abandonar Rusia embargado por este incipiente espíritu creativo, llegó a Viena el 13/25 de noviembre. En la capital austriaca permaneció tan sólo un día, que aprovechó para escuchar *Los hugonotes* de Meyerbeer (una de sus óperas favoritas) en la Ópera de la Corte, tras lo cual se dirigió a Venecia esa misma noche del 14. «Venecia», escribió a la señora von Meck el 16/28 de noviembre, «me ha causado una impresión muy especial». Recordó el mes que había pasado en esa ciudad apenas cuatro años antes, en un estado de ánimo similar de reactivación creativa tras el desastre de su matrimonio. «En esa época me zambullí en el trabajo (la orquestación de nuestra [Cuarta] sinfonía) e intenté olvidar en silencio todos los padecimientos que había soportado. <…> El recuerdo de aquellos días es, al mismo tiempo, horrible y placentero»[74]. Ahora, una vez más, en lo creativo el hielo había empezado a romperse, deshielo que pronto se vio acelerado por la feliz noticia de que el periodo de servicio de Aliosha se iba a reducir a sólo tres años, gracias a que había aprobado el examen para la escuela primaria en el que tanto había insistido su amo. Desde Venecia se dirigió unos días más tarde a Florencia, donde se encontraba su benefactora, pero apenas permaneció un par de jornadas en la ciudad toscana, deseoso como estaba de reunirse con Modest y Kolia en Roma. Ella intentó en vano persuadirle para que renunciara a Roma por Florencia para estar cerca. Pero él se mostraba cada vez más reacio a satisfacer sus deseos, por mucho tacto con el que expresara el rechazo, sin pensar, al parecer, en el posible poso de decepción y resentimiento que podía dejar en el corazón de su «mejor amiga», que había estado soñando con otro «idilio florentino».

1*PSSL,* 8, p. 295.

2Cf. la carta a Anatoli Chaikovski, 5 de junio de 1880; *ibid.,* 9, p. 147.

3*Ibid.,* pp. 173-174. Cf. la carta a Anatoli Chaikovski, 3 de junio de 1880; *ibid.,* p. 170.

4Carta a Piotr Jurgenson, 3 de julio de 1880, cf.: «Por supuesto, no tendría más que escribir a Mme. Meck, y ella lo solucionaría sin dudarlo. Pero no puedo hacerlo, no puedo, porque todo tiene

un límite. <...> Oh, cómo hubiera preferido recibir esta suma de dinero en lugar del reloj, pero ¡qué se le va a hacer! No puedo, ni quiero, convertir esta verdadera obra de arte en dinero. Sería una gran ignominia»; *ibid.,* p. 172. *PJ,* 1, p. 221.

5*PM,* 2, p. 374.

6*Ibid.,* p. 394.

7*PSSL,* 9, p. 295.

8*PM,* 2, p. 393.

9*PSSL,* 9, p. 247.

10*PM,* 3, p. 90.

11Véanse la carta de ella del 20 de septiembre/2 de octubre de 1880 (*PM,* 2, p. 148) y la de él del 27-30 de septiembre (*PSSL,* 9, p. 286).

12*Ibid.,* p. 298.

13*Ibid.,* p. 294.

14*Ibid.,* p. 308.

15*Ibid.,* p. 317. Cf. la carta a Nadezhda von Meck, 17 de noviembre de 1880; *ibid.,* p. 316.

16*Ibid.,* p. 319.

17*Ibid.,* p. 323.

18*Ibid.,* p. 333.

19*Ibid.,* p. 332.

20*Ibid.,* p. 334. Cf. la carta a Modest Chaikovski, 18-19 de diciembre de 1880; *ibid.,* pp. 336-337.

21*Ibid.,* p. 339.

22*Ibid.,* pp. 340-341.

23*Ibid.,* p. 347.

24*PM,* 2, p. 460.

25*Ibid.,* 10, p. 13.

26*Dni i gody. P. I. Chaikovskogo,* cit., p. 248.

27*Ibid.,* p. 19.

28*Ibid.,* 9, p. 329.

29*Moskovskie vedomosti,* 15 de enero de 1881.

30*Novoe vremia,* 17 de enero de 1881.

31*PSSL,* 10, p. 23.

32*Golos*, 19 de febrero de 1881.

33*PSSL,* 10, p. 37.

34*Ibid*., p. 14.

35*Ibid*., p. 39.

36*Ibid*., p. 40.

37*Ibid*.

38*Ibid*., pp. 40-41; 47.

39*Ibid*., pp. 46-47.

40L. S. Klein, *Drugaia storona svetila,* San Petersburgo, 2002, pp. 263-286.

41*PSSL,* 10, p. 48.

42*Ibid.,* p. 54.

43Véase al respecto, en detalle, *SAC,* pp. 72-73. Como explica Sokolov, al entregar a su hija, Antonina quería evitarle a Chaikovski la carga de tener que reconocer a la niña como suya, porque, si Maria hubiera permanecido con su madre, habría tenido que ser registrada por la policía con el nombre de su marido, que es precisamente lo que tanto temía Chaikovski al principio, según explicó

en su carta a Jurgenson del 13 de marzo de 1881. *PSSL,* 10, pp. 53-54; *PJ* 1, p. 262.

44Cf. *SAC,* pp. 72-73.

45*PSSL,* 10, p. 57.

46*Ibid.,* p. 59

47*PSSL,* 10, pp. 45-46.

48*Ibid.,* p. 487. Véanse también la carta de él a ella, 20 de marzo/1 de abril de 1881, *PSSL,* 10, p. 75, y la respuesta de ella del 22-25 de marzo de 1881, *PM,* 2, pp. 496-497; y la carta a Nadezhda von Meck, 2 de abril de 1881, *PSSL,* 10, p. 80.

49*Ibid.,* p. 64.

50*Ibid.,* p. 71.

51Artículo incluido en la carta al director del *Registro de Moscú,* 14/26 de marzo de 1881; *ibid.,* pp. 65-67.

52*Ibid.,* p. 71.

53*PM,* 2, p. 494.

54*PSSL,* 10, pp. 73-74.

55*Ibid.,* pp. 90-91.

56*PM,* 2, p. 508.

57*PSSL,* 10, p. 94. Cf. la carta a Alexei Sofronov, 10 de mayo de 1881, *ibid.,* pp. 102-103; también a Modest, en carta del 16 de mayo: «Puntualmente cada tarde, es decir, cuando comienza la noche, pienso en Aliosha, en lo irrecuperable que es el pasado, y lloro. Esto se ha convertido en una costumbre para mí (duermo estupendamente)» (*PSSL,* 10, p. 109).

58*Ibid.,* p. 140. Véanse la carta de él a ella del 20 de junio de 1881 (*ibid.,* p. 147) y la de ella a él del 24 de junio de 1881 (*PM,* 2, p. 524), donde sugiere que se podría intentar liberar al joven del servicio militar por motivos médicos, dando a entender que estaría dispuesta a pagar para sobornar a los funcionarios competentes (*PM,* 2, p. 522).

59*PM,* 2, p. 522.

60*PSSL,* pp. 164-165.

61*Ibid.,* p. 179.

62*Ibid.,* pp. 14-15.

63*Ibid.,* p. 24.

64*Ibid*.

65*Ibid.,* p. 189.

66*Ibid.*

67*Ibid.,* p. 210.

68*Ibid.,* pp. 215-216.

69*Ibid.,* pp. 273-274.

70*Ibid.,* pp. 226-227.

71*Ibid.,* p. 244.

72*Ibid.,* p. 267.

73*Ibid.,* p. 264.

74*Ibid.,* p. 268.

22. Tiempos difíciles

Antes de abandonar Rusia en noviembre de 1881, Chaikovski ya tenía decidido que su siguiente obra sería una ópera. Durante un tiempo pareció decantarse por el tema de *Romeo y Julieta*, pero, por desgracia, el proyecto no llegó a materializarse y su atención se centró en el relato de Dmitri Averkiev *Vanka el capataz*, una historia ambientada en el pasado de Rusia que Chaikovski había visto dramatizada durante su estancia en Kiev. Sin embargo, poco después de su llegada a Roma abandonó también este proyecto, debido a problemas con el libreto, y se decidió por el poema histórico *Poltava* de Pushkin. Durante varios meses había contemplado la posibilidad de escribir una ópera basada en la historia del líder cosaco Iván Mazepa, quien, en un intento de liberar a Ucrania del dominio ruso, se alió con Carlos XII de Suecia contra Pedro el Grande en la Segunda Guerra del Norte, sufriendo junto al soberano sueco una severa derrota en la batalla de Poltava en 1709. A las dos semanas de su llegada a Roma, Chaikovski informó a la señora von Meck de que había comenzado a trabajar en su nueva ópera, *Mazepa*.

Sin embargo, a finales de diciembre interrumpió este proyecto para concentrarse en otra composición, el *Trío en La menor*, op. 50, para piano, violín y violonchelo, dedicado a Nikolái Rubinstein, «en memoria de un gran artista». Inmediatamente informó a su benefactora de su cambio de planes. «¿Sabéis, querida, lo que he empezado a componer? Os sorprenderá mucho», escribió el 15/27 de diciembre. «¿Recordáis que una vez me aconsejasteis que escribiera un trío para piano, violín y violonchelo, y también la respuesta que os envié, en la que os explicaba francamente mi antipatía por esta combinación instrumental? Sin embargo, ahora, de repente y a pesar de esta antipatía, he concebido la idea de probarme en este género, que nunca antes había abordado. Ya he escrito el comienzo de un *trío*; no sé si lo terminaré, ni cómo saldrá, pero me gustaría mucho completar con éxito lo que he empezado. Espero que me creáis cuando os digo que la principal, o mejor dicho, la única razón por la que me he reconciliado con esta combinación de piano e instrumentos de cuerda, por la que siento tan poco aprecio, es la de que con este trío os daré satisfacción. No puedo ocultaros que tengo que hacer un verdadero esfuerzo para encajar mis ideas musicales en una forma tan nueva y desconocida para mí. Aun así, deseo salir victorioso de esta batalla, y el pensamiento constante de que quedaréis complacida me anima e inspira»[1]. El *Trío* se terminó el 28 de enero/9 de febrero de 1882 y la partitura fue enviada a Jurgenson poco después. El 11 de marzo, primer aniversario de la muerte de Nikolái Rubinstein, la nueva composición se estrenó en el Conservatorio de Moscú, causando una impresión extraordinaria tanto en el público como en los propios intérpretes. El autor se sintió muy satisfecho cuando recibió un telegrama que le informaba del éxito.

En Roma le esperaban Modest, Kolia y Grisha Sangurski, un joven sirviente de Kamenka por el que los hermanos Chaikovski se habían interesado y al que contrataron como compañero de Kolia[2]. Inevitablemente, el compositor tuvo que relacionarse con sus conocidos habituales, como Kondratiev, que había llegado a Roma acompañado de su esposa, Golitsin y otros. En noviembre, Kotek

había ofrecido varios conciertos en San Petersburgo y una de sus ambiciones era estrenar el *Concierto para violín* de Chaikovski, la obra en la que ambos habían trabajado juntos tan intensamente en Clarens en la primavera de 1878. Sin embargo, el joven se dejó influir por el célebre Leopold Auer, que había declarado que el concierto era «inejecutable», y en el último momento decidió no incluirlo en sus programas. Auer también había disuadido al violinista francés Émile Sauret de tocar la obra en público, aunque este realizó varias interpretaciones privadas del concierto durante su estancia en Moscú[3]. Chaikovski reaccionó con un sentimiento de agravio e indignación ante el cambio de opinión de Kotek. Así se lo expresó a Anatoli: «Kotik se ha comportado como un necio y la imagen que ha proyectado es bastante lamentable», escribió a su hermano[4]. Durante mucho tiempo, Chaikovski no quiso saber nada de él. Sin embargo, a pesar de la hostilidad de algunos sectores del público, el *Concierto para violín* fue estrenado brillantemente por Adolph Brodsky en Viena el 22 de noviembre/4 de diciembre. Chaikovski se mostró «profundamente conmovido por el coraje que [Brodsky] ha demostrado al comprometerse a tocar una pieza tan difícil ante un público lleno de prejuicios»[5]. Las críticas que aparecieron en los periódicos vieneses fueron de lo más diversas, algunas favorables, otras muy negativas. El autor quedó especialmente consternado por una reseña de Eduard Hanslick, en la cual el eminente crítico calificaba el concierto de «música pestilente»[6].

Chaikovski recibió el Año Nuevo en Roma en compañía de sus compañeros de viaje favoritos, es decir, Modest y Kolia, en muy buen estado tanto físico como emocional, sobre todo porque había conseguido reanudar el trabajo creativo y su nueva composición, el *Trío para piano*, progresaba satisfactoriamente. Las noticias que llegaban de Rusia eran a la vez preocupantes y felices. Con la esperanza de encontrar un marido para Tania, Alexandra y Lev habían permitido que su vida en Kiev dependiera por completo de los caprichos y antojos de su hija mayor, cada vez más ingobernable. El consumo de morfina por parte de la joven y sus consiguientes ataques de histeria se habían convertido en una rutina. Refiriéndose sin tapujos a la situación en Kiev en una carta a Anatoli del 12/24 de enero de 1882, Chaikovski escribió: «Todo lo que está ocurriendo en esa casa es terrible, estremecedor y penoso en extremo <…> Las cosas han llegado tan lejos que no puede haber vuelta atrás»; y concluía con pesimismo: «Tania no puede curarse ni reformarse»[7].

Pero habría una boda, aunque no la de su sobrina. Tras muchos años buscando una novia adecuada, Anatoli anunció su compromiso con Praskovia Konshina, la hija de un rico comerciante moscovita. «Hoy he recibido una carta de mi hermano Anatoli en la que se adivina una felicidad tan absoluta, un amor tan ardiente por su novia, que mi corazón se ha llenado de dicha«, escribió Chaikovski a la señora von Meck el 8/20 de febrero de 1882. «Cada vez estoy más convencido de que por fin va a realizar esos vagos anhelos cuya no satisfacción siempre le causó tantos sufrimientos y sinsabores. <…> No el amor fraternal, sino tan sólo el amor de una mujer entregada puede saciar esa sed de felicidad que ha estado experimentando»[8]. Ese mismo día escribió al futuro marido: «Acabo de recibir tu carta con los detalles acerca de tu próximo enlace. Me alegro muchísimo de que te sientas feliz y, aunque nunca he experimentado

nada parecido, me parece entender perfectamente lo que estás viviendo. Hay en nosotros una cierta necesidad de ternura y cariño que sólo una mujer puede satisfacer. De vez en cuando me embarga un deseo loco de ser acariciado por la mano de una mujer. A veces encuentro mujeres atractivas (aunque no jóvenes) que despiertan en mí el deseo de poner mi cabeza sobre sus rodillas y besar sus manos. Es algo difícil de expresar»[9]. Estas frases se citan a menudo en defensa de la opinión de que Chaikovski era muy capaz de amar a las mujeres. Sin embargo, se trata de un razonamiento a la vez pragmático y sentimental, muy típico de Chaikovski y totalmente acorde con la circunstancia que lo provocó, a saber, un fugaz sentimiento de tristeza por la imposibilidad de amar alguna vez a una mujer, así como el anhelo inconsciente de una figura de esposa-madre. El deseo de «besar las manos» de las mujeres maduras tiene ciertamente poco que ver con el «cruel sufrimiento» postulado por algunos biógrafos. La boda iba a celebrarse en Moscú el 4 de abril, todavía a varias semanas vista. Chaikovski, cuya asistencia obviamente se esperaba, hizo planes para regresar a Rusia a finales de marzo y, mientras tanto, disfrutó de su estancia en Nápoles, adonde él y su grupo habían ido después de Roma. En esa misma carta a Anatoli se lamentaba de que, para su consternación, la institutriz francesa de los Kondratiev, Emma Genton, mostraba hacia él «“sentimientos más apasionados” de lo que hubiera deseado»[10]. La situación causó a Chaikovski no poco embarazo durante el tiempo en que los Kondratiev permanecieron en Italia, y, a pesar de reconocer las buenas cualidades de Emma, sintió alivio cuando se fueron.

En Roma, Nápoles, Pompeya y Sorrento, los viajeros vivieron muchos momentos inolvidables. La visita a Pompeya fue registrada por Modest en su diario el 28 de febrero/12 de marzo: «Empezamos por la basílica, seguimos por el foro, el templo de Júpiter, el templo de Venus, el Chalcidium, el templo de Mercurio, el de la Fortuna, luego la Via delle Terme hasta las termas, de ahí a la casa del trágico Pansa y a lo largo de la calle que conduce a las puertas de Herculano y a la Villa de Diomedes, de ahí bordeando la muralla a través de calles oscuras hacia la ruelle de Mercure, luego a la Casa de Adonis y, pasando una pequeña fuente y una tienda de vinos, a las nuevas excavaciones. Después subimos al anfiteatro, e incluso conseguimos entrar en el teatro; cuando miramos nuestros relojes, comprobamos que habían pasado cuatro horas. A todos nos había parecido una hora. Y lo mejor fue cuando cayó la noche y la ciudad quedó casi desierta y más agradable de recorrer... Lamentamos tener que irnos... Habíamos empezado a disfrutar tanto de esta excursión»[11].

Kolia, que había cumplido trece años, mostraba una aptitud y una inteligencia excepcionales y progresaba rápidamente. Bajo la dirección de Modest, había empezado a hablar con claridad y podía entender lo que decían los demás leyendo los labios. Gracias a una excepcional memoria, había atesorado un caudal de información poco habitual para su edad, interesándose especialmente por la historia y las ciencias naturales. Tras el divorcio de sus padres, mantenía correspondencia regular con su madre y, cuando se hallaba de viaje con Modest, también con su padre; al parecer, había superado por completo el trauma de que no quisieran vivir juntos. En su viaje de regreso a Rusia para asistir a la boda de Anatoli, el compositor se detuvo en Florencia, donde la señora von Meck seguía

hibernando, aunque una vez más su estancia fue muy breve. De hecho, esta sería la última ocasión en que coincidirían en tiempo y lugar en un mismo sitio, con excepción de Moscú y San Petersburgo.

El 26 de marzo de 1882 lo recibieron en Moscú Anatoli y Jurgenson. Poco después, Chaikovski pudo conocer a Praskovia, la novia de su hermano, a la que encontró agradable, sencilla y muy sincera, a pesar de lo reservado de su carácter. Le llamó especialmente la atención la gran ternura que mostraba hacia su pretendiente. La familia Davidov llegó desde Kiev para asistir a la boda. Aunque todos parecían estar bien, la perspicaz mirada de Chaikovski no dejó de advertir que Tania tenía náuseas recurrentes, mientras que Alexandra se ausentaba con frecuencia para encerrarse en su habitación e inyectarse morfina[12]. La ceremonia y el banquete tuvieron lugar el 4 de abril e, inmediatamente después, los recién casados partieron al extranjero de luna de miel. Como siempre, el compositor se sintió abrumado por su condición oficial de hermano del novio, ya que le presentaron a un sinfín de familiares de la novia y se vio obligado a cenar continuamente en compañía de personas que no conocía. Para colmo, no pudo visitar a Aliosha en el cuartel debido a la dinámica de los exámenes de los reclutas.

El 21 de abril partió rumbo a Kamenka con la idea de trabajar en *Mazepa*. Al día siguiente de su llegada aparecieron también Modest y Kolia procedentes del extranjero. Sin embargo, el 6 de mayo llegó un telegrama con la noticia del repentino fallecimiento de Hermann Konradi, el padre de Kolia. Modest partió inmediatamente con el muchacho hacia Járkov, donde yacía el cuerpo, y luego ayudó a transportar el ataúd a la finca familiar de los Konradi en Grankino para el entierro. La muerte de Konradi no fue recibida como una catástrofe ni por Modest ni por el propio Chaikovski. Kolia había heredado la finca de Grankino, y el niño fue confiado formalmente a Modest, con una dotación adicional para él de diez mil rublos. La administración de los bienes de Kolia y de su hermana menor, Vera, fue otorgada a un tal A. I. Filippov. Al mismo tiempo, la situación en Kamenka empezaba a crispar los nervios de Chaikovski. El 15 de mayo escribió a Modest: «Pienso a todas horas, incluso por la noche, en marcharme cuanto antes de aquí, pero, al mismo tiempo, siento que en ningún otro lugar estoy *en casa* en el verano y, de irme, *echaría de menos* incluso el *tedio* que me invade. Trabajo a conciencia, aunque sin entusiasmo, sin apenas una vigésima parte de la inspiración y el amor por mi naciente creación que he experimentado otras veces, especialmente en lo que atañe a algunas de mis obras»[13]. Por una parte, se alegraba de los cambios que se estaban produciendo en la vida de Anna, su tercera sobrina, quien, con un poco de insistencia por parte de su tío, se había encontrado varias veces ese año con Nikolái, el hijo de la señora von Meck. El resultado de esos encuentros fue que ambos jóvenes se habían enamorado, de modo que el sueño de la señora von Meck de unir mediante el matrimonio su familia con la de su ídolo musical parecía hacerse realidad. Por otra, los problemas con Tania no hacían sino agravarse. El compositor compartió con franqueza sus preocupaciones con la señora von Meck: «Hubo un tiempo en que esta familia era invariable e ilimitadamente feliz. Pero desde que Tania creció y comenzó primero a angustiarse *por algo*, luego a anhelar vagamente *algo*, para finalmente envenenarse con esa maldita droga, la felicidad ha desaparecido de

sus vidas»[14]. Tanto Alexandra como su marido se vieron totalmente impotentes para detener o incluso ralentizar la trayectoria de su hija hacia la catástrofe. Eran, según comentó Chaikovski en una carta a Anatoli, «como aquellas personas que han sido condenadas a un severo castigo que saben inevitable, y simplemente cierran los ojos al abismo que se abre ante ellas y tratan de olvidar por cualquier medio el desastre al que están abocadas»[15]. Sintiéndose igualmente impotente, Chaikovski acabó haciendo lo mismo, tratando de ignorar el comportamiento de la joven y evitando sacar a colación el tema para no causar un dolor adicional a sus padres. Cuando Tania llegó a Kamenka a finales de mayo, sus continuos escándalos y ataques de histeria llevaron a Chaikovski al borde de la desesperación. Durante un tiempo, se esforzó por olvidar el asunto y centró su atención en su querido sobrino Bob, que ya tenía doce años y asistía a la escuela secundaria. «Cada día que pasa se vuelve más encantador e interesante», escribió a Modest, afirmando que, en su opinión, el chico «acabará convirtiéndose en alguien fuera de lo común, si no grande, al menos encantador e infinitamente atractivo»[16]. Por el contrario, el sobrino mayor, Dmitri, seguía decepcionando. De hecho, en pocos años comenzaría a mostrar síntomas de epilepsia, condición que finalmente le obligó a abandonar la Escuela de Jurisprudencia, causando a su tío, quien, por lo demás, no sentía demasiado afecto por él, una considerable preocupación.

El 6 de junio, Chaikovski viajó a Grankino, donde permaneció junto a Modest y Kolia el resto de ese mes y la mayor parte de julio. Gozando finalmente de una relativa calma, empezó a implicarse más en la ópera y pronto realizó rápidos progresos. Sin embargo, todavía no había logrado superar la conmoción sufrida el año anterior al enfrentarse a la inquietante perspectiva de la posible ruina de la señora von Meck. Aunque, en última instancia, ella había conseguido salvar su fortuna, la pesadilla le acompañó durante algún tiempo y de vez en cuando reiteraba la sugerencia de que cesara su subvención mensual, como cuando, en el verano de 1882, ella decidió comprar una nueva finca más pequeña en Pleshcheyevo, cerca de Moscú[17]. Las adversidades del año anterior habían dejado su huella en la salud de la envejecida y enfermiza benefactora, que comenzó a sufrir unos dolores punzantes en la mano que ningún remedio podía aliviar. «Lo más duro de esta situación –le decía en una carta del 5 de julio de 1882– es que me veré privada de la posibilidad de proseguir con nuestras conversaciones, mi querido, mi único amigo. En ellas he desahogado mi alma, he hallado descanso, me he resarcido de muchos de los sufrimientos que la vida me ha infligido, y la idea de perder este único consuelo me resulta muy dolorosa y mortificante»[18]. «Os ruego encarecidamente –le respondió Chaikovski– que limitéis las cartas a unas pocas líneas, de modo que no me vea totalmente privado de la alegría de recibir noticias vuestras»[19]. Ambos estaban envejeciendo, cada vez más encerrados en un círculo de rutina y amor propio, reaccionando penosamente a las enfermedades, a los reveses económicos y a las muertes de sus allegados. Las cartas entre ambos, que al principio eran escritas cada día o cada dos días, pasaron poco a poco a enviarse semanalmente y luego cada diez días. Cuando estaba especialmente ocupado con ensayos o interpretaciones de sus obras, Chaikovski podía guardar silencio durante meses enteros. Por su parte, ella seguía padeciendo, además del dolor en la mano,

afecciones oculares y migrañas, por no hablar de las sempiternas turbulencias en los negocios.

Un consuelo para la señora von Meck era la creciente intimidad entre las familias von Meck y Davidov. Se mostró entusiasmada cuando, poco después de su regreso a Kamenka a finales de julio, el compositor conoció por fin a sus hijos Nikolái y Alexander, quienes visitaron a principios de agosto la finca de los Davidov. Ambos eran, al parecer, jóvenes atractivos y produjeron en Chaikovski, según sus propias palabras, «una impresión irresistiblemente cautivadora»[20], a lo que la madre respondió en un típico arrebato emocional: «Leo con lágrimas de gratitud lo que habéis escrito sobre mis hijos; valoro tanto la bondad y la ternura con las que os referís a ellos que me siento incapaz de expresarlo con palabras». También era previsible que el encuentro con el famoso artista afectara profundamente a los jóvenes. En ese sentido, ella cita la carta que le escribió su hijo Alexander: «Debo confesar que la realidad superó todas mis expectativas. Pensaba encontrar a una persona culta, inteligente y bondadosa, pero jamás podría haber adivinado un intelecto tan radiante ni una bondad tan ilimitada. La acumulación de tantas y tan elevadas cualidades en una sola persona es un signo inequívoco de su absoluta superioridad moral»[21].

Las exageraciones retóricas por ambas partes eran comprensibles, dada la excitación general que invadía a todos. Los planes de emparejamiento entre Anna y Nikolái von Meck ya estaban dando sus frutos. Nikolái se había enamorado perdidamente de ella y comenzó a visitarla con frecuencia durante ese verano. El joven cursaba por entonces estudios en San Petersburgo y pronto se hizo muy amigo de Modest, cayendo bien a todo el mundo, incluso a Kondratiev[22]. En aquel momento, parecía que la creciente simpatía entre los miembros de ambas familias auguraba un futuro brillante. Chaikovski se llevaba bien con su sobrina Anna, incluso muy bien, pero, como le confió a Modest: «No estamos en sintonía ni existe entre nosotros una verdadera amistad, como la que había antes con Tania y Vera», y: «Hay algo que me impide amarla profundamente»[23]. Al parecer, ya por entonces percibía en el carácter pragmático de esta sobrina una discrepancia con las cualidades que él valoraba más en una persona.

El 5 de agosto, Chaikovski, Modest y Kolia partieron de Kamenka en dirección a Moscú. Desde allí, Modest viajó casi de inmediato a San Petersburgo acompañado de su joven pupilo, mientras que Chaikovski se quedó en Moscú para asistir a un concierto especial dedicado a su música que iba a ofrecerse tres días después en el marco de la Exposición Rusa de Artes e Industria. El programa, integrado por *La tempestad*, el *Concierto para violín*, varias canciones y la *Obertura 1812,* recibió una excelente acogida y el autor tuvo que salir numerosas veces a saludar. La obra que recibió los mayores elogios fue el concierto, interpretado aquí por primera vez en Rusia por Adolph Brodsky. En medio de todo este ajetreo, Chaikovski se enteró de que Aliosha llevaba dos semanas en el hospital, sospechoso de haber contraído el tifus. Muy preocupado, el compositor se las arregló para visitarlo casi a diario, compartiendo su abatimiento con Modest con frases como esta: «Sufro tanto, soy tan profundamente desdichado, que el mendigo más miserable es más feliz que yo»[24].

Tras permanecer diez días en Moscú, Chaikovski decidió regresar a Kamenka, a pesar de la presencia de Tania y de todos los problemas familiares. Bajo la

presión de la señora von Meck, se había encontrado con la carga añadida de tener que mantener una indeseada y tensa relación pedagógica con Wladyslaw Pachulski. A Chaikovski le disgustaba cada vez más la música y la personalidad de este, pero tenía que disimular sus sentimientos y elegir cuidadosamente las palabras al escribir sobre él a su benefactora[25].

A menudo, da la impresión de que Chaikovski toleraba la presencia de aquel joven únicamente por consideración hacia su benefactora, una circunstancia que sin duda debió producir un efecto gradual e inconsciente, aunque imperceptible, en la relación entre ambos. De regreso en Kamenka, Chaikovski envió a Pachulski una crítica detallada y bastante desfavorable de su composición más reciente. Sin embargo, de la respuesta de ella se desprende que este último encajó el golpe con fingida deportividad. En lugar de sentirse molesto por la crítica, escribió la señora von Meck, «se ha mostrado encantado con ella, os adora, no puede hablar de vuestra divina bondad sin entusiasmo y emoción»; y aún más: «"Cómo es posible", me dice, "que semejante luminaria, semejante coloso, no haya rechazado a un gusano como yo (esta es su expresión exacta): no sólo se ha fijado hasta en el más mínimo detalle, sino que me ha explicado con incomparable delicadeza la regla de las combinaciones de acentos en la música y las palabras". Me dio a leer vuestra carta, mi hombre incomparable, y quedé estupefacta. Tan sólo acerté a decir: Señor, ¡qué gran hombre!»[26]. Sin que la siempre sincera señora von Meck pudiera sospecharlo, con su exagerado panegírico Pachulski estaba pagando a Chaikovski con su misma moneda: hipocresía por hipocresía. El joven debió de percibir sin duda la antipatía del compositor, por mucho que este intentara disimularla, y su papel de intermediario obsequioso no habría hecho sino incrementar el sentimiento de humillación.

A finales de agosto, la señora von Meck mencionó de pasada que su «querido Achille Debussy» había llegado a su nueva finca en Pleshcheyevo. «Estoy muy contenta con él», escribió. «Ahora escucharé mucha música y, además, alegra toda la casa. Es un parisino de los pies a la cabeza, un típico *gamin* parisino, muy ingenioso, excelente imitador, capaz de representar de forma muy divertida y distintiva a Gounod, Ambroise Thomas y otros, siempre de buen humor, siempre satisfecho con todo, y haciendo reír increíblemente a todo su público, un personaje encantador»[27]. Chaikovski, ocupado con los asuntos de Kamenka, no reaccionó ni a esto ni a la noticia de la partida de Debussy a finales de noviembre.

Tania, a quien sus cariñosos y desesperados padres consentían todos los caprichos, había pasado gran parte del verano en un apartamento alquilado en Kiev. A principios de septiembre, el apartamento fue abandonado, los muebles vendidos y la joven se trasladó de nuevo a casa de sus padres, donde hasta entonces el compositor se había sentido casi feliz. Su trabajo en *Mazepa* estaba resultando agotador, pero al menos nadie le había molestado. Sin embargo, con la llegada de Tania, Chaikovski no volvió a conocer la paz, salvo encerrado en su habitación, lejos del alcance de la escandalosa joven. En esta reclusión consiguió completar los bocetos de su ópera, pero su estado de ánimo pronto se enturbiaría aún más. El caso es que Tania había comenzado un romance con Stanislav Blumenfeld, un antiguo instructor musical de los hijos de los Davidov, a quien el propio Chaikovski había recomendado varios años antes y que ahora dirigía una

escuela y una tienda de música en Kiev. Los prejuicios de clase y el antisemitismo eran omnipresentes en la Rusia del siglo XIX, y Blumenfeld, un judío de clase media baja, era inconcebible como posible pretendiente de una joven de la condición social y el origen religioso de Tania. Sin embargo, en su calidad de músico había sido bien recibido en Kamenka.

En una ocasión, cuando regresaba con Tania y Blumenfeld de un paseo por el bosque en coche, el compositor «no sólo sintió, sino que vio» el juego subrepticio de las piernas de la pareja bajo la manta. Este desprecio de las reglas elementales y aceptadas del decoro enfureció a Chaikovski, de carácter esencialmente conservador. «No puedo entender la insolencia con la que hacían esto en mi presencia», escribió a Modest el 11 de septiembre. «Probablemente me considera tan inocente que ni siquiera tiene miedo. <…> Caer tan bajo como para permitirse sin pudor cosas que sólo hacen las prostitutas… Desde que nací, siempre he vivido entre mujeres de irreprochable pureza, por eso este hecho me pareció tan monstruoso. <…> Mi relación con Tania está arruinando por completo mi estancia aquí y, por supuesto, me iré a la primera oportunidad. No hay término medio: o me causa fastidio y me enfurezco con ella, o la compadezco terriblemente, tanto a ella como a sus padres; pero en cualquiera de los casos sufro»[28]. Cuando, por el contrario, no había hombres jóvenes en la casa, el comportamiento de Tania cambiaba radicalmente. Abandonando los caprichos y los fingimientos, se mostraba más tranquila y natural, y Chaikovski, que la quería a pesar de todo, casi llegaba a relajarse. Pero el romance con Blumenfeld continuaba y el compositor no pudo ocultar su alarma en una carta a Modest del 25 de octubre[29]. Finalmente se demostraría que sus presentimientos estaban lejos de ser infundados.

A mediados de noviembre se dispuso a dejar Kamenka con un estado de ánimo ambivalente, aunque sin pesar, y empezó a sentirse, como le dijo a Modest, «como un nómada»[30]. Parecía incapaz de establecerse en Rusia y temía la soledad en el extranjero, mientras que la idea de no tener un lugar al que llamar su casa le pesaba cada vez más. En aquellos momentos, su único vínculo real con Kamenka era su sobrino favorito Bob, que cada año se volvía más encantador y a quien tenía cada vez más cariño. «Es tan tierno y afectuoso conmigo», le dijo a Modest el 11 de octubre de 1882, «que me conmueve constantemente, a veces casi hasta las lágrimas»[31].

Al mismo tiempo, su añoranza de Aliosha (cuyo contagio de tifus había resultado ser una falsa alarma) era tan grande como siempre. «Sueño que, cuando termines tu periodo en el ejército, si todavía estoy en este mundo, dejaré de vivir en casas ajenas y me instalaré en algún bonito lugar de Moscú, para siempre», escribió en una carta especialmente tierna. «Encontraremos un pequeño y confortable apartamento y viviremos magníficamente». Incluso añadía que sería bueno que, para entonces, Aliosha se hubiera casado con alguna buena muchacha «para que hubiera alguien que se ocupara de nuestra ropa y, en general, realizara diversos trabajos femeninos», y concluía: «¡Ruego a Dios que los dos años pasen volando y que estos sueños se hagan realidad!»[32]. En Moscú, el compositor se encontró por sorpresa con Vladimir Shilovski, a quien no había visto en años tras su distanciamiento. El resultado fue que ambos lograron recomponer su relación, pasando tiempo en compañía de Golitsin y de tres *molto belli cocchieri* [cocheros

muy guapos], añadiendo: «*Uno di questi tre piace moltissimo e sono poco innamorato* [Uno de estos tres me gusta mucho, y estoy un poco enamorado]»[33]. A pesar de algunos aspectos agradables, el ajetreo de la vida moscovita seguía agotándolo y pronto deseó alejarse y marcharse al extranjero.

A mediados de diciembre partió hacia San Petersburgo para reunirse con Modest y Kolia, pero estuvo la mayor parte del tiempo enfermo a causa de un resfriado. No obstante, durante esta visita disfrutó de una extraordinaria experiencia teatral al presenciar la actuación del actor francés Lucien Guitry (padre del dramaturgo Sacha Guitry), que pronto se convertiría en su tal vez único amigo íntimo no ruso. «Ayer vi el drama *Jack* [basado en la novela de Alphonse Daudet] en el Teatro Mijailovski y me quedé asombrado por el genio interpretativo del nuevo actor Guitry», escribió a Anatoli el 15 de diciembre de 1882[34]. Pronto fueron presentados por intermediación de Modest, que era muy conocido en los círculos teatrales, y rápidamente surgió entre ellos una admiración mutua. En palabras de Modest, el compositor valoraba la «brillantez, el ingenio y el fino poder de observación» de Guitry, así como su «naturaleza expansiva puramente rusa»[35]. El arte interpretativo de Guitry inspiró a Chaikovski a componer en el verano de 1888 la obertura-fantasía *Hamlet* y, tres años después, la música incidental para la última aparición de Guitry en la misma obra antes de su regreso a Francia. Se vieron a menudo, tanto en Rusia como en el extranjero, e intercambiaron regalos y efusivas palabras de afecto[36]. Guitry estuvo contratado en el Teatro Mijailovski de San Petersburgo durante nueve temporadas (1882-1891), una etapa que lo situaría en el camino hacia su posterior conquista de la fama mundial.

El fin de año lo celebró en Berlín. «Es agradable estar en una ciudad donde no soy demasiado conocido», escribió a Modest desde la capital alemana. «¡Qué alegría salir a pasear sin temor a encontrarme con ningún conocido! Qué felicidad que aún conserve la capacidad de disfrutar casi hasta la saciedad de la conciencia de que estoy en el extranjero»[37]. El acontecimiento más relevante de la breve estancia de Chaikovski en Berlín fue su asistencia a una representación de la ópera *Tristán e Isolda*, que llevaba tiempo deseando escuchar. Sus impresiones del drama musical wagneriano las compartió con la señora von Meck en una carta del 31 de diciembre de 1882/12 de enero de 1883: «No me ha gustado nada esta ópera, pero, aun así, me alegro de haberla visto, ya que me ha ayudado a aclarar mis opiniones sobre Wagner. Pues, aunque hace tiempo que tengo formada una clara opinión sobre él, temía que esta opinión no estuviera del todo bien fundada, al no haber escuchado todas sus óperas en escena. Mi opinión, en pocas palabras, es la siguiente: a pesar de sus enormes facultades creativas, de su inteligencia, su talento poético y su erudición, Wagner ha prestado servicios puramente negativos al arte en general y a la ópera en particular. Nos ha enseñado que las formas tradicionales que hasta ahora han regido la música operística no tienen ninguna razón de ser estética o lógica. Pero, si no se deben escribir óperas como en el pasado, ¿significa que hay que escribirlas como lo hace Wagner? Mi respuesta inequívoca es: no. Obligarnos a escuchar de una sola sentada durante cuatro horas una sinfonía interminable, rica en exuberantes bellezas orquestales pero pobre en pensamientos expuestos con claridad y sencillez; obligar a los cantantes, en el transcurso de estas cuatro

horas, a cantar no melodías autónomas sino pequeñas notas injertadas en esta sinfonía, y de tal modo, además, que muy a menudo estas notas, por muy agudas que sean, queden totalmente sofocadas por el estruendo orquestal; todo ello no es, por supuesto, el ideal al que deberían aspirar los compositores contemporáneos. Wagner ha desplazado el centro de gravedad del escenario a la orquesta y, dado que esto es un absurdo evidente, el significado de todo ello es que, a menos que se tenga en cuenta el resultado negativo antes mencionado [es decir, el rechazo de las formas operísticas anteriores], su célebre reforma de la ópera se queda en nada. En cuanto al interés dramático de sus óperas, las considero todas insignificantes y a veces infantilmente ingenuas, pero debo decir que nunca antes había experimentado tanto aburrimiento como durante la representación de *Tris tán e Isolda*. El hilo argumental es agotadora e interminablemente vacío, sin acción, sin vida, absolutamente incapaz de despertar el interés del espectador y de suscitar una cálida simpatía por los protagonistas. Era evidente que el público (pese a ser alemán) se estaba aburriendo terriblemente y, sin embargo, al final de cada acto se produjo un estallido de atronadoras ovaciones. Me siento incapaz de explicarlo. Lo más probable es que fuera por simpatía patriótica hacia un artista que, nadie puede negarlo, ha dedicado toda su vida a poetizar el espíritu germánico»[38].

Durante los tres días que pasó en Berlín barajó la idea de visitar a Kotek, que aún vivía allí pero con el que había roto relaciones a finales de 1881. Al final, el compositor decidió evitar el encuentro, temiendo las discusiones y los reproches mutuos[39]. Según había acordado con Modest, debía esperar a su hermano en París, tras lo cual planeaban ir a Roma para pasar el invierno, pero esta vez sin Kolia. El pupilo de Modest, que ya tenía catorce años y acababa de heredar una considerable fortuna, se estaba convirtiendo en un joven con un carácter definido, hábitos propios y un fuerte deseo de independencia. Por ello, las relaciones entre tutor y discípulo se iban tensando cada vez más. Aunque separarse de su pupilo le resultaba muy difícil, Modest había decidido que en esta etapa sería lo más adecuado.

Mientras esperaba a su hermano en París, Chaikovski se dedicó a trabajar en la orquestación de *Mazepa* y a asistir al teatro. En una representación de *Las bodas de Fígaro* en la Opéra-Comique se encontró inesperadamente con el gran duque Konstantin Nikolaevich, que se alegró de volver a verle e inmediatamente invitó al compositor a visitarle. Temeroso de verse envuelto en el tráfago social, algo inevitable si se presentaba en la residencia del gran duque, Chaikovski mintió y dijo que se iba de París al día siguiente. Pero Modest todavía no había llegado y había informado mediante telegramas, primero desde San Petersburgo y luego desde Berlín, de que circunstancias imprevistas le retenían, lo que, por supuesto, desconcertó y preocupó al compositor.

Finalmente, Modest llegó el 16/28 de enero de 1883 y se explicó el enigma de su retraso, ya que no vino solo sino acompañado de Tania. Al parecer, había decidido tiempo atrás que su sobrina le acompañara a París para someterse a un tratamiento con el renombrado neurólogo y especialista en hipnotismo JeanMartin Charcot (que dos años más tarde se convertiría en el maestro de Freud), pero había ocultado estos planes a su hermano para no perturbarle prematuramente. En efecto, este los recibió con mucha frialdad, molesto y

sorprendido. Pero pronto se dio cuenta de que su hermano no podía actuar de otro modo y que debían sacrificar la paz de sus vacaciones por el bien no sólo de su sobrina sino también de sus padres, que la querían tanto. En consecuencia, abandonaron todos los planes italianos y decidieron quedarse en París el tiempo que fuera necesario para cuidar de Tania. Pero aún más impactante fue la noticia, que su hermano no se había atrevido a comunicar al compositor, de que Tania estaba embarazada de seis meses de su amante Blumenfeld. Nadie más en la familia lo sabía; ella se había refugiado con Modest en San Petersburgo.

En París, los hermanos se esforzaron por mantener en secreto para todo el mundo el estado de la joven, excepto para la criada rusa que la atendía. El doctor Charcot recibió a Tania y le prometió ayudar a aliviar el parto, intentando primero curarla de su adicción. Tania debía ingresar en la clínica neurológica de Charcot, en el hospital de la Salpêtrière, durante un mes. Chaikovski escribió a Lev Davidov explicándole la situación de la clínica y asegurándole que estaba en buenas manos y que tanto Modest como él mismo la «cuidaban con mucha ternura»[40]. Tampoco se mencionó el hecho de su embarazo. El tratamiento comenzó con una disminución de la dosis de morfina. Tania reaccionó violentamente, gritando y arrancándose el pelo, sufriendo desmayos y delirando. Para calmarla, los médicos le recetaron opio y otros sedantes, pero estos tuvieron poco efecto. Al presenciar el tormento de su sobrina, Chaikovski escribió a la señora von Meck que tenía que soportar «mucho sufrimiento moral»[41].

Sin embargo, le aguardaba otro calvario. Anatoli le informó de que Aliosha había caído gravemente enfermo de neumonía. Los médicos permanecieron a la espera del desenlace de la crisis, que resultó favorable, como el compositor supo pronto por un telegrama del propio Anatoli. El 14/26 de febrero escribió a la señora von Meck: «Entre la carta y el telegrama pasaron dos días muy difíciles, ya que, por alguna razón estaba convencido de que mi pobre criado no sobreviviría, y me había preparado para soportar esta pérdida con firmeza»[42]. La situación de su sobrina en París, a medida que se acercaba el parto, hizo que Chaikovski pensara en Antonina, que se había encontrado en una situación similar dos años antes. En una carta dirigida a Jurgenson el 26 de febrero/10 de marzo escribió: «Desde hace mucho tiempo me persigue la inquietante idea de que tal vez no estoy actuando correctamente al dejar a merced del destino a la desafortunada persona que está unida a mí por los lazos del matrimonio. Ahora este pensamiento me preocupa cada vez más. Si esta persona está sufriendo necesidades, si ha sido abandonada por su amante (lo que es muy probable) y no tiene dónde reclinar la cabeza, entonces debo acudir en su ayuda». Pidió, en consecuencia, a su corresponsal que averiguase si Antonina necesitaba ayuda material y, en caso afirmativo, «es absolutamente imprescindible que le dé dinero»[43]. Jurgenson prometió que lo intentaría, pero, al parecer, no tuvo éxito o se olvidó del asunto, y no habría más referencias a ella en la correspondencia del compositor con su editor hasta el verano de 1886. En realidad, Antonina no había sido «abandonada por su amante» Shlikov, pero su constante mala salud y otros factores hicieron que los otros dos hijos que tuvieron juntos –un varón, Piotr, nacido el 24 de agosto de 1882, y una segunda hija, Antonina, nacida el 24 de octubre de 1884– también fueran entregados al Hospital de Niños Expósitos de Moscú[44].

La situación en París seguía siendo desalentadora. Tania parecía mejorar un día y empeorar al siguiente. Su tratamiento se alargaba, mientras el dinero iba gradualmente menguando. Después de «muchas vacilaciones», el 14/26 de marzo el compositor decidió pedir a su benefactora que le enviara la «suma presupuestada» para junio a finales de marzo[45]. Ella aceptó de buen grado, aprovechando para invitarle a hospedarse en su nueva finca de Pleshcheyevo, a lo que él accedió de nuevo provisionalmente, aunque pidió posponer esta visita hasta más adelante. Finalmente, Aliosha le comunicó que pronto se le concedería un año de permiso.

Tras leer las descripciones de Chaikovski sobre las tribulaciones de Tania, la señora von Meck empezó a preocuparse. «Os confesaré», escribió el 18/30 de marzo, «otra de mis inquietudes. Esta *morfina* me asusta *terriblemente* y tengo un miedo atroz a que Anna también se deje seducir por ella. <…> Vaya, es algo tan horrible que puede arruinar toda una vida»[46]. En su respuesta, Chaikovski aseguró a su amiga que «no debéis preocuparos en absoluto por ella [Anna]. <…> El ejemplo de Tania ha sido para ella, con su inteligencia y sentido común, negativamente útil. <…> Anna posee una naturaleza íntegra y saludable que tiene muchos rasgos afines con los de vuestro hijo Kolia, y la unión de estas dos almas será algo muy gratificante»[47].

El compositor vio repetidamente obstaculizados sus progresos en la orquestación de *Mazepa*. Además de los problemas con Tania y el sobresalto provocado por la enfermedad de Aliosha, otros proyectos exigían su atención. Como parte de las festividades en torno a la coronación de Alejandro III, prevista para mayo de ese año, había recibido un encargo oficial para realizar un arreglo especial del coro «Gloria» de *Una vida por el zar*, de Glinka, que se interpretaría en la Plaza Roja de Moscú durante la ceremonia de entrada del nuevo zar en el Kremlin. El trabajo consistía en simplificar la escritura del coro –una celebración del heroísmo ruso y otras virtudes nacionales–, además de componer una transición desde el coro al himno nacional, «Dios salve al zar», y lo terminó a principios de febrero. A esta tarea relativamente sencilla le siguieron otros dos encargos para las festividades, uno de ellos una invitación de la ciudad de Moscú para que escribiera una marcha festiva para la ocasión, y el segundo una comisión del propio comité de la coronación, que le envió un texto del poeta Apollon Maikov sobre el que componer una larga cantata. Chaikovski, por supuesto, aceptó y entregó los encargos en el plazo previsto, aprovechando la ocasión para expresar su gratitud personal por la donación imperial que había recibido un año antes.

Tras despedir a Modest, que sentía añoranza de Kolia y había decidido regresar a San Petersburgo el 6/18 de abril, Chaikovski reanudó sus andanzas nocturnas por París en busca de aventuras amorosas. En una carta mencionó un encuentro con un joven de raza negra que «en ciertos ambientes», según dijo a Modest, «era famoso por el fenomenal tamaño de algunas de sus partes»: «El negro también me pidió dinero y recibió un franco y medio»[48]. La prostitución homosexual clandestina había alcanzado vastas proporciones en París, con el consiguiente negocio de chantaje y extorsión que llevaba asociado. Sin embargo, durante esta estancia en la capital gala, Chaikovski mostró una gran firmeza de carácter y tendió a rehuir casi siempre las importunas ofertas de estas criaturas de la

noche[49].

Chaikovski había decidido completar a toda costa durante su estancia en París la orquestación de su nueva ópera, pero al mismo tiempo se vio obligado, por petición expresa de la señora von Meck, a analizar y evaluar las composiciones más recientes de Pachulski. Esta ocupación pronto «destrozó» sus nervios, ya que tuvo que enviar una crítica a este último el 10/22 de abril en la que explicaba con detalle y con ejemplos concretos las deficiencias de su obra, lo que no podía sino provocar la decepción y el rencor del novato compositor, habida cuenta de su carácter orgulloso[50]. Chaikovski aseguró a su benefactora lo mucho que le dolía censurar los «esfuerzos» del joven, para luego añadir: «En general, la cuestión de sus futuros estudios musicales exige una argumentación detallada por mi parte que pospondré hasta el verano, cuando tenga más tiempo, y además requiere una discusión oral»[51]. Evidentemente, el deseo de terminar su ópera hizo que el compositor se impacientara particularmente con el protegido de su benefactora, y, cuando no escribía a la dama sino a sus hermanos, era bastante despiadado en este sentido.

Apenas recuperada de sus problemas financieros, la señora von Meck se vio golpeada ese año por una terrible desgracia. A su hijo menor, Mijaíl, de doce años, le diagnosticaron una enfermedad cardíaca incurable. Esta circunstancia hizo que la correspondencia con ella resultase cada vez más difícil e incluso tortuosa para el compositor, que se sentía impotente e incapaz de encontrar las palabras para consolar a su desdichada amiga. Al día siguiente de su cuadragésimo tercer cumpleaños, una hora después de la medianoche del 26 de abril, Tania dio a luz a un niño. «Nada más llegar», escribió a Modest, «Tania me llamó a su lado. El bebé (un niño) dormía plácidamente junto a ella. Me sorprendió su tamaño. Desde ese momento comencé a sentir una especie de ternura por este niño que tantas preocupaciones nos ha causado, un deseo de protegerlo. Hoy lo he sentido con una fuerza diez veces mayor y le dije a Tania que, mientras yo viva, puede estar tranquila por él»[52].

El estatus social de Tania excluía cualquier posibilidad de que se expusiera al mundo como madre soltera, por muy inclinada que estuviera a criar ella misma a su hijo, y su amante Blumenfeld no mostró el menor deseo de reconocer al niño. Sus padres, por su parte, permanecieron ignorantes de lo sucedido y, de hecho, jamás sabrían de la existencia de su nieto. Chaikovski decidió que él mismo adoptaría más adelante a su sobrino nieto, con el que se mostró entusiasmado, describiéndolo como «un bebé espléndido y bien formado, que recuerda a su padre en la forma de la nariz y en el negro cabello. <…> Sus manos son de una *sorprendente* hermosura y Tania está especialmente encantada con ellas. De hecho, nunca he visto a ningún niño con dedos y uñas tan bellos»[53].

Rápidamente bautizado con el nombre de Georges Léon, el pequeño fue confiado por el momento a una nodriza que vivía cerca de París, pero más tarde fue entregado a una familia francesa para su crianza. Para gran estupefacción de su tío, Tania no mostró demasiada tristeza ante la idea de tener que separarse de su hijo, ni pareció preocuparse mucho por la perspectiva de volver a casa para vivir en un «torbellino de mentiras». «¡Qué criatura insondable!», escribió a Modest el 27 de abril. «Aunque, por otra parte, es un alivio que se muestre tan tranquila y alegre»[54]. La versión oficial era que Tania había sido operada de

una úlcera causada por su excesivo consumo de morfina, y fue esta versión la que Chaikovski relató a la señora von Meck, al tiempo que aseguraba desconocer los detalles médicos[55].

A punto de abandonar París para regresar a Rusia, el compositor se enteró de que el apartamento de Konradi en San Petersburgo, donde vivían Modest y Kolia, y donde él mismo pretendía quedarse con Aliosha (a quien se le había concedido un año de permiso para recuperarse de su enfermedad), estaba abarrotado de huéspedes de las familias Davidov y von Meck. La noticia provocó un estallido de furia en el compositor, cuyos nervios todavía se hallaban a flor de piel a raíz de las preocupaciones por Tania. «Tu carta simplemente me ha sumido en tal estado de desesperación que durante dos horas me he quedado sentado sin poder hacer nada, pensando en el terrible bullicio en el que vivís», escribió a su hermano. «Tal como lo veo, *cualquier cosa* es preferible a este tipo de vida, incluso estar encerrado en una mazmorra. <…> En definitiva, esta profusión de parientes y de niños es una terrible calamidad»[56]. Para colmo, Chaikovski descubrió que, tras haberse hecho cargo de todos los gastos de Tania, se había quedado prácticamente sin dinero. Buscó febrilmente alguna solución que no pasara por recurrir una vez más a la señora von Meck, sobre todo en un momento tan difícil para ella. Sin embargo, no se le ocurrió nada y, aunque le resultaba «*terriblemente* doloroso»[57], acabó escribiendo con renuencia a la dama para pedirle que le adelantara la «suma presupuestaria» de octubre, petición que fue debidamente atendida.

Esta, sin lugar a dudas, había sido la temporada en el extranjero más complicada para Chaikovski desde su crisis matrimonial de 1877-1878. Tania continuó siendo para él una gran fuente de preocupaciones. El 8/20 de mayo escribió a su benefactora: «Mi sobrina Tania será probablemente la causante de que no vuelva a ser un habitante habitual de Kamenka. No me arrogo el derecho a juzgarla culpable de nada. Cada persona actúa en la vida en función de sus propias cualidades naturales, de su educación y de sus circunstancias. Pero hay una cosa que tengo muy clara: lo único que deseo es estar siempre lo más lejos posible de ella. Puedo compadecerla, pero *no puedo* amarla. Vivir cerca de ella es un *tormento* para mí, ya que debo forzarme a ocultar mis verdaderos sentimientos, a mentir, y vivir en la *mentira* es algo que no puedo soportar»[58]. Resulta revelador que el compositor optara por no juzgar moralmente a su díscola sobrina. Sabía, por experiencia personal, que cada cual «actúa en la vida en función de sus cualidades personales, de su educación y de sus circunstancias» y, en consecuencia, no podía condenar a Tania mientras esperaba una actitud similar de los demás hacia él.

El 10/22 de mayo de 1883, Chaikovski abandonó París en dirección a Berlín, donde, como era habitual, permaneció un par de días antes de viajar a San Petersburgo. Cuando llegó el 15 de mayo, la capital estaba más vacía que de costumbre a causa de las festividades de la coronación que por entonces se celebraban en Moscú. «Siento por el soberano una simpatía y un amor aún mayores al saber, por fuentes fidedignas, que tiene una disposición favorable hacia mi música», escribió a la señora von Meck desde San Petersburgo el 19 de mayo, «y estoy muy contento de que me hayan encomendado la composición de la cantata»[59], es decir, la *Cantata «Moscú»* que había escrito y que, junto con su

Marcha de la Coronación, se había interpretado oficialmente. Tras permanecer dos semanas en San Petersburgo se dirigió a Podushkino, un pueblo cerca de Moscú donde estaba viviendo Anatoli con su esposa y su pequeña hija Tatiana, nacida tres meses antes. Allí, por fin, el compositor se reencontró con su querido criado, al que halló, según escribió a Modest, «tan sumamente dulce y cariñoso conmigo que no encuentro palabras para expresar mi gozo al sentir su cercanía»[60].

Para la señora von Meck, el feliz anuncio del compromiso de su hijo Nikolái con Anna, la sobrina de Chaikovski, coincidió con la trágica muerte de su hijo menor, Mijaíl, de doce años. El compositor intentó consolarla, buscando las palabras, pero sin saber realmente cómo hacerlo: «Sólo puedo deciros que nadie comparte más intensamente que yo vuestras alegrías, así como vuestras penas, pues os quiero, amiga mía, con toda la fuerza de mi corazón»[61]; o «Sé y presiento que estáis afligida, angustiada, enferma en cuerpo y alma: ¡no sabéis cuánto me angustia mi impotencia para evitaros estas zozobras; lo único que puedo hacer es rezar a Dios por vos, querida mía»[62].

Mijaíl von Meck murió el 12 de junio y no cabe duda de que Chaikovski se sintió profundamente afligido («Quedé destrozado al recibir la noticia», escribió a Modest, y: «Nadezhda Filaretovna ha encajado la catástrofe con increíble entereza»[63]), pero, según parece, en ese momento sintió desconcierto y fue incapaz de articular una reacción adecuada a la desconsolada madre, lo cual es hasta cierto punto comprensible, dado su temor casi patológico a la muerte, especialmente cuando se trataba de la de personas jóvenes. Ella, en cambio, aunque encajó de manera estoica su dolor, estaba ansiosa por recibir noticias de su querido amigo y le escribió el 23 de junio con un toque de latente decepción: «Me gustaría mucho recibir cartas vuestras, querido amigo; serían un consuelo para mí en estos días de insoportable dolor. <…> No puedo escribir mucho más porque mi mente está vacía y mi corazón sumido en un dolor infinito»[64]. Es posible que la inmediata respuesta de Chaikovski, fechada el 27 de junio, casi una disculpa a pesar de su calidez y genuina simpatía, no dejase del todo satisfecha a la dama: «¡Mi adorada amiga! En los primeros momentos, tras la terrible desgracia que habéis vivido, no quise molestaros con mis cartas», explicaba. «En circunstancias como esta, cualquier palabra de consuelo se antoja inapropiada. Hablar de mi más viva participación en el dolor de una persona tan querida me parece superfluo, pues sé a ciencia cierta que no dudáis de ella. Por ese motivo, he preferido durante un tiempo no escribiros en absoluto y ahora, si me lo permitís, volveré a enviaros noticias mías de vez en cuando». Evidentemente, intentó expresar por escrito toda la empatía de la que era capaz, y no era culpa suya que la señora von Meck, después de tantos años de idolatría e idealización, bien pudiera haber esperado más. El delicado y latente conflicto entre ambos se agravó aún más con las tensiones derivadas del asunto Pachulski. El compositor se quejó a Modest el 20 de junio: «Es una verdadera lástima que no pueda expresar a Pachulski con franqueza la absoluta inutilidad de su manía por componer. Cuando le pregunté a Kolia [von Meck] si me aconsejaba que le dijera la verdad, me contestó: “¡Por el amor de Dios, no lo hagáis, eso disgustaría terriblemente a mamá!”. De modo que no había nada que hacer; tuve que ocuparme en serio de los abominables garabatos de Pachulski»[65].

En julio llegó una carta del presidente del comité para la coronación en la que

se informaba a Chaikovski de que, en reconocimiento a su contribución a las recientes festividades, el Gabinete de Su Majestad le concedía un regalo valorado en 1.500 rublos. Muy necesitado como siempre de dinero, Chaikovski respondió inmediatamente que prefería recibir el valor de este regalo en efectivo. Para su gran decepción, lo que recibió en cambio fue un gran anillo de diamantes, «aunque muy hermoso»[66]. No se atrevió a vender el regalo del zar, pero ante las premuras económicas, decidió empeñar el anillo por 375 rublos. Guardó el dinero y el justificante del empeño en su cartera, pero, esa misma noche, antes de acostarse, descubrió de pronto que había perdido la cartera y, con ella, tanto el justificante como el dinero. Este fue ciertamente uno de los días más desgraciados de su vida, pues, para colmo, tenía previsto enviar una parte del dinero a París, donde Tania seguía en tratamiento. No había otra solución que recurrir de nuevo a la señora von Meck, contándole la humillante historia.

En pocos días, ella le envió los mil rublos que necesitaba. En su respuesta, Chaikovski dio rienda suelta a su profundo sentimiento de vergüenza, añadiendo a modo de explicación: «Mi única excusa son las circunstancias, del todo ajenas a mi voluntad, que me obligan, no por mi bien sino por el de los demás, a exceder mis propias normas y provocar el desorden en mis asuntos»[67]. Cuando, unos meses más tarde, la señora von Meck expresó su deseo de recuperar ella misma el anillo y conservarlo como recuerdo del compositor, con la condición de reembolsarle su valor íntegro, el compositor aceptó contento y agradecido. Tania regresó a Kamenka desde París a finales de julio, circunstancia que acabó por decidir a Chaikovski a permanecer el resto del verano en Podushkino. Sin embargo, el 2 de septiembre partió hacia Kamenka para una corta estancia y, en comparación con Podushkino, encontró su pasiaje bastante sombrío. Aun así, y para su sorpresa, Tania se mostró de buen humor y trató a su tío con mucho cariño, confesándole con toda confianza que estaba enamorada del doctor Ferré, el médico que la había tratado en la clínica de Charcot. Sus sentimientos, dijo, eran correspondidos, y el médico francés incluso le había hecho una propuesta de matrimonio, que ella aún dudaba en aceptar. Semejante perspectiva alegró al compositor, sobre todo por la expectativa de la marcha de su sobrina de Kamenka, aunque al mismo tiempo, según escribió a sus hermanos, sintió una ráfaga de afecto por su sobrina, deseando que de ese modo pudiera enderezar por fin su vida.

Con el ánimo más ligero, se puso a trabajar en su *Suite n.º 2*, op. 53, iniciada durante su estancia en Podushkino, y llegó a la conclusión de que «la mejor forma de vida es aquella que transcurre en el *campo*, en el verdadero campo, lejos de las capitales»[68]. Sin embargo, se sintió molesto por la inesperada hostilidad hacia su criado por parte de sus familiares[69]. Aunque prefirió ignorar algunas de sus manifestaciones, era un síntoma de las crecientes tensiones en el seno de la familia Davidov, que en otro tiempo había estado tan unida y tan infaliblemente solícita a los deseos y al bienestar de su famoso pariente. En Verbovka, recibió inesperadamente un paquete de su protegido Tkachenko, de quien no tenía noticias desde hacía muchos meses. Una vez más, el joven le devolvía todas las cartas que Chaikovski le había escrito hasta entonces. ¿Acaso aquella imprevisible persona había decidido de nuevo quitarse la vida? Poco después, sin embargo, el compositor recibió una carta del joven en la que le pedía dinero, sin

hacer la más mínima mención del paquete[70].

Mientras tanto, en Kamenka se respiraban de nuevo aires nupciales. Al igual que el año anterior, cuando se casó su sobrina Vera, Chaikovski observó con cierta melancolía el noviazgo de Nikolái von Meck con su sobrina Anna. Los dos jóvenes estaban apasionadamente enamorados y esperaban con ansiedad el matrimonio. «El veintidós [de septiembre] tuvo lugar el compromiso oficial, al que siguió una cena con champán a la que asistió todo el mundo en Kamenka», escribió a Modest cuatro días después. «Kolia y Anna forman una pareja muy atractiva. Ella está enamorada de él no menos que él de ella. Se pasan el día sentados en algún rincón sin dejar de besarse. Los ojos de Anna brillan con un fulgor en el que, si no me equivoco, se refleja la excitación sensual. Siento pena por ellos cuando pienso en que la realización de sus deseos queda aún tan lejos. Los contemplo con envidia y sigo pensando que esto, seguramente, es la verdadera felicidad, esa felicidad que yo nunca he experimentado»[71].

El año llegaba a su fin. A pesar de las numerosas preocupaciones que le había causado Tania y de todo lo demás, 1883 había sido más productivo para el compositor que el año anterior: había podido finalizar *Mazepa* y había compuesto la *Cantata «Moscú»*, la *Marcha de la Coronación*, la *Suite n.º 2* y quince de sus dieciséis *Canciones infantiles*, op. 54. La parálisis creativa provocada por el servicio militar de Aliosha había quedado claramente atrás. A finales de noviembre partió para Moscú y luego a San Petersburgo, viéndose obligado a sumergirse brevemente en la vida social de ambas ciudades. En Moscú, su *Primera sinfonía* (ese «dulce pecado de juventud») se interpretó con notable éxito, pero las producciones simultáneas de *Mazepa* en Moscú y San Petersburgo, prometidas inicialmente para finales de año, se retrasaron hasta febrero.

Anna y Nikolái se casaron en San Petersburgo el 11 de enero de 1884, haciendo realidad el sueño tan largamente acariciado por el compositor y su benefactora de vincular a sus respectivas familias. La señora von Meck, que se encontraba en Cannes, no asistió a la boda. A pesar de su perseverancia en la orquestación de este matrimonio, la dama se mantuvo fiel a su costumbre de evitar todo contacto con las familias de los cónyuges de sus hijos. Chaikovski, sin embargo, sí estuvo presente y logró conocer al resto del clan von Meck.

Tres semanas más tarde, el 3 de febrero, tuvo lugar el estreno de *Mazepa* en el Teatro Bolshoi de Moscú. Modest había llegado desde San Petersburgo por la mañana para asistir al evento, encontrando a su hermano «alterado y afligido» por su reciente separación de Aliosha, quien, al terminar su permiso, había tenido que reincorporarse al servicio militar. En su diario, Modest escribió que su hermano había «llorado un par de veces»[72]. Agotado por los interminables ensayos, el compositor había decidido dirigirse a París, «con la esperanza de encontrar algo de descanso en un largo viaje»[73]. El estreno de *Maze pa* fue un éxito y el público ovacionó largamente tanto al autor como a los intérpretes.

Al día siguiente, Chaikovski partió al extranjero tras haber declinado la invitación para asistir al estreno de la ópera en San Petersburgo el 6 de febrero, porque estaba enojado por la negativa de la dirección del Mariinski a aumentar sus *royalties*. *Mazepa* también fue muy bien recibida en la capital y el zar se quedó hasta el final, expresando de ese modo su completa satisfacción. Sin embargo, la crítica acogió la ópera con notable frialdad, por lo que Chaikovski

empezó a pensar que él mismo se había «obligado» a escribir la obra sin sentir una verdadera implicación con el tema. Un periódico moscovita señalaba el «fallido libreto» como el principal punto débil[74], mientras que un crítico de San Petersburgo la atacó desde el punto de vista musical: «En [esta ópera] ni siquiera encontramos esa cualidad de la que el Sr. Chaikovski ha hecho gala en el pasado, el don melódico»[75]. Ya en el extranjero recibió de Modest y de Jurgenson informes contradictorios sobre la representación petersburguesa: su hermano afirmaba que había sido un éxito, mientras que el editor, para su consternación, escribía justo lo contrario.

Chaikovski llegó a París, vía Berlín, el 9/21 de febrero, sintiéndose como si nunca hubiera salido de allí. Tania no esperaba a su tío, pero, cuando este la visitó el mismo día de su llegada, la encontró sana y alegre, de modo que empezó a deambular con el ánimo ligero por los bulevares parisinos. Poco después, visitó también a la familia Auclair, que cuidaba del hijo de Tania, Georges Léon. El niño causó una impresión muy favorable al compositor. «Rollizo y voluminoso, como salido de un cuadro de Rubens, vivaz, fuerte y tan pesado que es casi imposible tenerlo en brazos; en una palabra, un niño de exhibición», comentó entusiasmado a Modest[76]. Meditó sobre la posibilidad de llevar al pequeño a Rusia, pero luego consideró que aún era pronto para hacerlo y decidió dejarlo un tiempo más con los Auclair. Sin embargo, con el paso de los días, las cosas con Tania no resultaron en absoluto tan positivas como al principio habían parecido. Su romance con el Dr. Ferré –si es que alguna vez fue real y no una mera fantasía de la paciente– se había roto, según ella, tiempo atrás, y pronto quedó claro que estaba lejos de curarse de su adicción. No deseaba volver a Kamenka, aunque vivir en la costosa capital francesa se había convertido en un sinsentido. Nada le interesaba, ni siquiera su propia vida. La situación de la joven parecía trágica y casi desesperada, ya que su pésima salud descartaba cada vez con más fuerza la posibilidad de que encontrase un marido, que era, de hecho, la única opción que le quedaba si quería mantener su condición y estatus social. Para colmo, la infatigable pareja formada por Golitsin y Masalitinov seguía incordiándole. Como escribió a Modest el 13/25 de febrero, incluso le impidieron disfrutar de la *Manon* de Massenet «con su interminable verborrea, comentando una y otra vez las mejores partes y emitiendo sin parar juicios musicales»[77].

Todas estas cuestiones fueron alimentando su deseo de marcharse de París, aunque no acababa de decidirse sobre si ir a Roma o volver a Rusia. Cada vez le asaltaban más pensamientos acerca de la posibilidad de poseer un hogar propio, ya que Kamenka había dejado de ser, por muchas razones, un refugio atractivo y confortable para trabajar. «¡Querida amiga! He empezado a soñar con establecerme en algún rincón de forma estable y permanente», escribió a la señora von Meck el 27 de febrero/10 de marzo. «La vida nómada empieza a pesarme. Todavía desconozco si será en algún lugar de las afueras de Moscú o en otro más lejano y apartado. Miles de proyectos se agolpan en mi cabeza; pero, a fin de cuentas, de un modo u otro debo encontrar mi propio lugar para vivir»[78].

1*PSSL,* 10, p. 292.

2Era hermano de Bonifatsi Sangurski, que, gracias a los esfuerzos del compositor, estaba

estudiando arte en Moscú. *PJ,* 1, p. 312.

3*PJ*, 1, p. 312.

4*PSSL,* 10, p. 292.

5*Ibid.,* p. 294.

6*Ibid.,* pp. 292, 294.

7*Ibid.,* 11, p. 23.

8*Ibid.,* pp. 54-55.

9*Ibid.,* p. 56.

10*Ibid.,* p. 37.

11*Ibid.,* p. 80.

12*Ibid.,* p. 100.

13*Ibid.,* p. 120.

14*Ibid.,* p. 125.

15*Ibid.,* p. 23.

16*Ibid.,* p. 126.

17*PM,* 3, p. 71.

18*Ibid.,* p. 147.

19*PSSL,* 11, p. 170.

20*Ibid.,* 178-179.

21*PM,* 3, p. 83.

22*PSSL,* 12, p. 68.

23*Ibid.,* p. 199.

24*Ibid.,* p. 184.

25*TQM,* pp. 412-413.

26*PM,* 3, p. 99.

27*Ibid.,* p. 94.

28*PSSL,* 11, p. 212.

29*Ibid.,* p. 262.

30*Ibid.,* p. 285.

31*Ibid.,* p. 247.

32*Ibid.,* p. 219.

33*Ibid.,* p. 291 (abreviado). *NC,* p. 280.

34*PSSL,* 11, p. 294.

35*ZC,* 3, p. 14.

36Cf. Chaikovski a Guitry: «No me olvides ni dudes de mi inquebrantable amistad ni de mi admiración por tu gran y hermoso talento» (carta del 20 de abril de 1885 [http://en.tchaikovskyresearch. net/pages/Letter_2680a]; Guitry a Chaikovski: «Estoy encantado con tus triunfos, mi querido y gran amigo. Puedes imaginarte el inmenso placer que siento al ver que una personalidad tan colosal como la tuya recibe la confirmación del éxito universal» (carta del 15 de marzo de 1888; *Chaikovskii i zarubezhnye muzykanty,* Moscú, 1970, p. 110). Véase también la dedicatoria de Guitry en la fotografía que le regaló al compositor: «A Piotr Chaikovski, de su más fanático admirador y del más afectuoso de sus amigos. Lucien Guitry. San Petersburgo, 5 de noviembre de 1887» (*ibid,* p. 113). Para más información sobre Guitry y el compositor, véase [http://en. tchaikovsky-research.net/pages/Lucien_Guitry].

37*Ibid.,* p. 303.

38*Ibid.,* p. 304.

39*PJ,* 1, p. 405.

40*PSSL,* 12, p. 49.
41*Ibid.,* p. 59.
42*Ibid.,* pp. 63-64.
43*PJ,* 1, p. 426; *SAC,* pp. 73-74.
44*SAC,* pp. 74-79.
45*PSSL,* 12, pp. 84-85.
46*PM,* 3, p. 164.
47*PSSL,* 12, p. 92.
48*Ibid.,* p. 108 (abreviado); THMA, A3, n.º 1690.
49*TQM,* pp. 421-422. Partes que faltan en las cartas a Modest han sido restauradas en *NC,* pp. 281, 298.
50*PSSL,* 12, pp. 111-116.
51*Ibid.,* p. 124.
52*Ibid.,* pp. 139-140.
53*Ibid.,* p. 143.
54*Ibid.,* pp. 143-144.
55*Ibid.,* p. 147.
56*Ibid.,* p. 152.
57*Ibid.,* p. 159.
58*Ibid.,* p. 161.
59*Ibid.,* p. 166.
60*Ibid.,* p. 186. Cf. las cartas a von Meck del 1-8 de junio de 1883 (*ibid.,* p. 171); 18 de julio de 1883 (*ibid.,* p. 194).
61*Ibid.,* p. 171.
62*Ibid.,* p. 177.
63*Ibid.,* p. 178.
64*PM,* 3, p. 193.
65*PSSL,* 12, pp. 178-179.
66*Ibid.,* p. 197.
67*Ibid.,* p. 203.
68*Ibid.,* p. 236.
69*Ibid.*
70*Ibid.,* p. 237.
71*Ibid.,* p. 243.
72Anotación en el diario de Modest Chaikovski del 3 de febrero de 1884. *Dni i gody. P. I. Chaikovskogo,* cit., p. 306.
73*PSSL,* 12, p. 308.
74*Moskovskie vedomosti,* 9 de febrero de 1884.
75*Birzhevye vedomosti,* 10 de febrero de 1884.
76*PSSL,* 12, p. 318.
77*Ibid.,* p. 317.
78*Ibid.,* p. 330.

23. La vida como drama

Un acontecimiento inesperado aceleró la partida de Chaikovski de París. A finales de febrero de 1884, recibió una carta de Eduard Nápravník en la que le informaba de una conversación que el director de orquesta había mantenido con Alejandro III. El zar había manifestado su pesar por la ausencia del compositor en el estreno de *Mazepa* en San Petersburgo y le había asegurado a Nápravník el gran aprecio que sentía por él y por su música. Incluso había ordenado una producción de *Eugenio Oneguin*, asegurando que era su ópera favorita, y había decidido conceder a su autor la Orden de San Vladimir. Nápravník instó a Chaikovski a regresar de inmediato a San Petersburgo para ser presentado al zar.

Chaikovski comprendió que, de no ir, le atormentaría la idea de que Alejandro III pudiera considerarlo un ingrato. En consecuencia, abandonó Francia y el 3 de marzo estaba en la capital rusa, donde discutió con Nápravník los detalles de la inminente audiencia. Cuatro días más tarde, en «un estado de agitación y ansiedad indescriptibles», partió de madrugada hacia Gatchina, a unos cincuenta kilómetros de San Petersburgo. Gatchina era la residencia favorita de Alejandro III, quien desde el asesinato de su padre tendía a evitar la capital por temor a los atentados terroristas. El compositor fue presentado primero a la emperatriz María y luego al propio emperador. «Ambos fueron extremadamente afectuosos y amables», escribió a Anatoli, «creo que cualquiera que tenga la ocasión de conocer al soberano *tête-à-tête* se convertirá para siempre en su apasionado admirador, pues no hay palabras para expresar lo maravillosamente atractivos que son su porte y sus maneras. Ella también es encantadora»[1]. Chaikovski tuvo asimismo un encuentro con el gran duque Konstantin Nikolaevich y más tarde se sentó junto a él en el palco del zar durante un ensayo de una producción del *Fausto* de Gounod.

Muy halagado por la atención y la benevolencia imperiales, Chaikovski compartió poco después su alegría con la señora von Meck. «El soberano ha ordenado que *Oneguin* se ponga en escena durante la próxima temporada. Ya se han asignado los papeles y se están ensayando los coros. Siento en mi interior una oleada de energía y ardo de impaciencia por emprender una nueva y gran labor»[2]. Esta explosión de entusiasmo se vio alimentada por la feliz noticia, el 16 de marzo, de que Aliosha iba a recibir por fin su licencia, tras haber servido en el ejército tres años en total, en lugar de los cinco previstos. Quedaban, en todo caso, algunos trámites por cumplimentarse, de modo que el compositor se trasladó a Moscú el día 19. Finalmente, el 10 de abril pudo abandonar la ciudad y se dirigió inmediatamente con Aliosha a Kamenka, anhelando saludar allí la primavera y la aparición de sus queridos lirios del valle.

En Kamenka, Chaikovski intentó comenzar una nueva sinfonía, pero se sintió incapaz. Sin embargo, un día, mientras paseaba por el jardín, «concibió la semilla», como dijo, de lo que sería la *Suite n.º 3*, op. 55. En el transcurso de una semana completó un boceto general de la obra[3]. Sin embargo, su tranquilidad terminó bruscamente con la llegada de su hermana, Alexandra, que había ido a San Petersburgo a recoger a Bob y Dmitri de la Escuela de Jurisprudencia. Con el regreso de Alexandra, comentó Chaikovski a Modest, «comenzó el bullicio

habitual, y ese mundo que había tenido un efecto tan relajante sobre mí se convirtió al instante en una secuencia de turbulencias e interminables e irritantes detalles»; asimismo, y con una admirable autocrítica: «Empiezo a ser consciente de que soy demasiado viejo para seguir siendo un parásito. Ayer por la noche me enfadé egoístamente porque se sirvió pollo para cenar y algún otro plato fue cancelado y sustituido por yogur. Y ha habido otras mil nimiedades que revelan en mí una naturaleza parasitaria, que puede acabar siendo absolutamente insoportable si no me establezco en mi propio hogar»[4]. Vera Butakova, que había enviudado dos años antes y todavía parecía albergar algo de su enamoramiento juvenil por él, forzaba una y otra vez incómodos encuentros. Sus nostálgicos recuerdos del pasado le llevaron a la conclusión de que ella no había abandonado del todo sus antiguos sentimientos, y, al menos en una ocasión, asustado por la sugerencia de Vera de que sería agradable dar un paseo, simplemente huyó[5]. Además de todo lo anterior, le pareció que ella se había vuelto «agria, aburrida y bastante fastidiosa», aunque lo peor de todo era la terrible indignación que sentía la pobre mujer por las partidas diarias de *vint* con las que Chaikovski solía relajarse por las tardes[6].

En los primeros y en los últimos años de su vida, Chaikovski mantuvo, de forma intermitente, una serie de diarios personales, de los cuales no todos han sobrevivido[7]. Uno de los primeros que se conservan abarca los acontecimientos de su estancia en Kamenka en la primavera de 1884. Inevitablemente, el sinnúmero de inconvenientes y molestias en la casa de su hermana, combinados con la sempiterna aversión de los Davidov hacia Aliosha, influyeron en gran medida en el estado de ánimo que el diario refleja. En una entrada del 24 de abril –la víspera de su cumpleaños– escribió: «Las once. En pocos minutos cumplo cuarenta y cuatro años. ¡Cuánto he vivido y, en verdad, sin falsa modestia, qué poco he conseguido! Incluso en mi trabajo real: ninguna de mis obras, para ser sincero, es *perfecta*, *ejemplar*. Sigo buscando, dudando, vagando. ¿Y qué hay de lo demás? No leo nada, no sé nada. Desperdicio en el *vint* montones de horas preciosas. Pero creo que mi *salud sufrirá* por ello. Hoy me sentía tan enfadado, tan irritado, que hubiera bastado un instante para que se produjera *una horrible escena de odio y malevolencia* [subrayado mío – A. P.]. En general, he estado todo el día de muy mal humor y el periodo de vida tranquila y rutinaria parece haber quedado atrás. Demasiado ajetreo, demasiado trastorno, demasiadas cosas para un maniático de mi edad. No, ha llegado la hora de vivir en mi propio espacio y a mi manera»[8].

A lo largo del diario de Kamenka, Chaikovski hizo referencia a ciertos sentimientos que codificó como *X* y *Z,* y a la palabra *sensación.* Una lectura superficial del mismo, acompañada a menudo de traducciones al inglés de dudosa calidad, llevó a algunos de sus primeros biógrafos a afirmar que este código se relacionaba directamente con su homosexualidad e incluso que atestigua el sufrimiento secreto por su orientación sexual. Sin embargo, un escrutinio cuidadoso de estos pasajes deja bastante claro que no guardan relación alguna con la sexualidad. De hecho, la *Z,* el principal símbolo utilizado en el diario, aparece únicamente en el contexto del juego de cartas[9]: Chaikovski era conocido por ser un empedernido jugador de naipes y consideraba el *vint* como el «pasatiempo más idóneo para alguien que trabaja mucho»[10].

Konstantin de Lazari, su amigo de sociedad en la segunda mitad de la década de 1860, describió más tarde algunas de las peculiaridades de Chaikovski durante las partidas de cartas: «Era un jugador sumamente original. Le gustaba mucho el juego en sí y se enfadaba si perdía, pero, cuando la suerte estaba de su lado, parecía alterarse aún más. Se compadecía de inmediato del perdedor y, cuando llegaba el momento de repartir el bote, no aceptaba bajo ningún concepto dinero alguno si se trataba de un buen amigo; sólo recogía sus ganancias si el negarse a hacerlo pudiera ofender a su compañero. Cuando jugaba, era terriblemente distraído. Mantenía la atención únicamente en las primeras manos (aparte del *eralash* y el *vint* [juegos ambos parecidos al *bridge*], no le gustaba ningún otro juego), pero, cuanto más se prolongaba la partida, peor se sentía. Si su compañero también era un tipo obstinado, el resultado era una verdadera catástrofe: entonces Piotr Ilich se ponía muy nervioso y jugaba aún peor de lo que era capaz. Las disculpas que ofrecía a su compañero por cada error que cometía eran interminables, mientras que no sólo no se enfadaba nunca por los errores de su compañero, sino que incluso intentaba defenderlo si los otros le atacaban»[11].

Vladimir Pogozhev, director de la Oficina de los Teatros Imperiales, recordaba que a Chaikovski «le encantaba jugar al *vint*» y que «jugaba sin especial habilidad pero con gran entusiasmo, evitando las discusiones y mostrándose genuinamente dolido por sus errores»[12]. De hecho, la pasión de Chaikovski por las cartas rozaba la adicción, y la imagen que se desprende de las anotaciones de su diario sobre este tema debería tocar la fibra sensible de los lectores de la novela corta de Dostoievski *El jugador*. Como cualquier vicio que llega a apoderarse de aspectos de la personalidad y se convierte en adicción, el juego puede dar lugar a sentimientos de culpa y arrepentimiento en los momentos más lúcidos. De la lectura de los diarios se desprende que tanto *Z* como *X* se refieren no sólo a su pasión por los naipes, sino también a todo el espectro de emociones negativas que esta suscitaba, desde la simple envidia e irritación hasta el rencor e incluso el odio, especialmente cuando se trataba de sus familiares. Quizá no sea casualidad que, en ruso, las palabras «envidia», *zavist*, y «rencor», *zloba*, así como «estar enfadado», *zlitsya*, y numerosas otras relacionadas, comiencen todas con la z, lo que podría explicar el uso de esa letra[13].

Fuera del contexto del juego de cartas, no hallamos nunca ni la *Z* ni la *X*. Una cosa está clara: esta condición psicológica y moral causaba a Chaikovski un remordimiento tan intenso que incluso en sus diarios creyó necesario recurrir a un código y también asegurarse de que las anotaciones no ofendieran o hirieran a nadie si las leía accidentalmente alguno de sus familiares. Pero si *Z* y *X* son más relevantes para la condición psicológica de Chaikovski, la *sensación* que aparece a menudo en el diario se refiere evidentemente a problemas más fisiológicos, a veces provocados por ataques de mal humor y de nuevo decididamente de naturaleza no sexual: tenía que ver con dolencias como el dolor de garganta, las migrañas y los trastornos estomacales, que también figuran de forma destacada en su correspondencia[14].

El único indicio de homosexualidad en los diarios de la primavera de 1884 lo hallamos en una entrada del 4 de junio: «Soñé con M. y, en consecuencia, todo el día me sentí un poco, e incluso más que un poco, enamorado. Es extraño,

absurdo, escandaloso, pero qué no daría yo por asfixiarla a besos. No importa, no importa, ¡¡¡silencio!!!»[15]. Sin duda, la misteriosa M. no era una dama sino un joven; de lo contrario, es difícil explicar la ocultación del nombre bajo una inicial por parte del diarista o la supresión de una parte de la entrada por parte de los editores cuando los diarios fueron publicados en 1923 por el hermano de Chaikovski, Ippolit. Todavía no se ha podido establecer la identidad de esta persona.

Ese mismo día, Chaikovski se enteró por una carta de Kondratiev de la muerte de Masalitinov, el amante de Golitsin. «Fui a Trostianka por la mañana, sumido en un estado de horrible tristeza, porque por la carta de Nik[olai] Dm[itrievich] K[ondratiev] me enteré de la muerte del bueno de Masalitinov. Lo siento, por supuesto, por él, ya que podría haber vivido algo más, pero ¡cuánto debe estar sufriendo Gol[itsin]!»[16]. Es revelador que, en esta entrada de su diario, se identificara inmediatamente con Golitsin, que acababa de sufrir la pérdida de la persona más querida por él.

Fue, sin embargo, su querido sobrino Bob la principal fuente de disfrute y consuelo para Chaikovski en Kamenka, como le confió a Modest el 2 de mayo: «Bobik desempeña estos días un gran papel en mi vida. Nuestra amistad es formidable y por primera vez muestra una gran simpatía hacia mí. Antes se limitaba a dejarse adorar, mientras que ahora parece haber empezado a valorar mi adoración. Y realmente le adoro, y cada vez con más fuerza. Qué criatura tan humana y deliciosa. Se detiene continuamente para charlar conmigo, pero, al mismo tiempo, se muestra muy respetuoso con mis horarios de trabajo; por ejemplo, cuando por la mañana estoy trabajando, se queda sólo un minuto. <…> Bobik, mi suite y [el estudio] de la lengua inglesa constituyen los tres principales ornamentos y atractivos de Kamenka»[17]. Bob tenía por entonces trece años. La intensificación de los sentimientos del compositor hacia su sobrino es el segundo rasgo llamativo del diario de Kamenka. Apenas pasaba un día sin que anotara algún comentario sobre los encantos del chico. Numerosos pasajes muestran que el compositor se esforzaba por ganarse a su joven sobrino[18]. A pesar de la diversidad de contenido y tono de las anotaciones, la emoción que las impregna excede claramente el apego común de un hombre de mediana edad por un adolescente. Se asemejan más bien a los sentimientos de un amante, pues ya empezaban a constituir una fuente de angustia y anhelo, y a absorber buena parte de su tiempo y de su energía. Incluso cuando Bob apenas había entrado en la pubertad, ya provocaba en su tío sensaciones de cuyo componente erótico apenas puede dudarse y que iban a dominar cada vez más la vida emocional de Chaikovski en los años venideros.

Tras dejar Kamenka el 9 de junio, Chaikovski pasó la mayor parte del verano con Modest en Grankino y con Anatoli en Skabeyevka, a las afueras de Moscú. Pero a principios de septiembre prometió a la señora von Meck visitar su finca en Pleshcheyevo. Fue durante este año cuando el papel de Pachulski dentro de la casa de los von Meck comenzó, al parecer, a cobrar mayores dimensiones. Su nombre se menciona cada vez con más frecuencia en la correspondencia con la señora von Meck, sobre todo en relación con sus renovados esfuerzos de composición. A pesar del veredicto negativo de Chaikovski y de las largas cartas y conversaciones personales en las que intentaba transmitir con tacto a Pachulski

la inutilidad de sus esfuerzos, el joven seguía buscando la aprobación de otros sectores musicales más serviles con la dama que el compositor. La respuesta de Chaikovski había sido especialmente seca: «Estoy muy, muy satisfecho de los éxitos de Wlad[yslaw] Alb[ertovich]»[19].

Sin embargo, fue Pachulski quien se acercó a recoger a Chaikovski cuando este llegó a Pleshcheyevo el 3 de septiembre, y le mostró la casa, el parque y los distintos lugares de interés. El compositor fingió un cierto asombro al verle, pero evidentemente se sentía contrariado, a pesar de todos los cumplidos sobre la finca que incluyó en su carta a su anfitriona[20]. Además, se irritó mucho cuando el administrador de la finca, que resultó ser el padre de Pachulski, se entrometió en los asuntos relacionados con los dormitorios de él y de Aliosha. La indignación de Chaikovski por este asunto, que sin duda tomó como una grave violación de su intimidad, fue claramente desproporcionada en relación con la relativa insignificancia del asunto[21]. Es muy posible que este incidente fuese el motivo por el que Chaikovski rechazaría a partir de entonces la hospitalidad de la señora von Meck.

Tras aguantar todo el mes en Pleshcheyevo, el 5 de octubre partió hacia San Petersburgo, donde se iniciaban los ensayos para la representación de *Eugenio Oneguin* ordenada por el zar. La producción, que se estrenó el 19 de ese mes en el Teatro Bolshoi Kamenni de San Petersburgo, fue un absoluto triunfo, el primer éxito verdadero obtenido por una ópera de Chaikovski. El compositor fue largamente ovacionado y recibió una corona de flores, pero la agitación y la emoción de la velada le provocaron «un fuerte ataque de nervios», del que tardó tres días en recuperarse[22]. Las críticas que aparecieron en los periódicos de San Petersburgo, como de costumbre, resultaron ambivalentes. Desde su columna en *La Semana*, César Cui afirmó que *Oneguin* era «una obra que había nacido muerta, absolutamente insostenible y endeble», mientras que Mijaíl Ivanov afirmaba con convencimiento en las páginas de *Nuevos Tiempos* que, «desde el punto de vista musical, *Eugenio Oneguin* debe ser considerada no sólo como una de las obras maestras de la elegancia, sino también, en general, como *la* obra maestra de Chaikovski en el campo operístico»[23]. Aunque se esperaba su presencia, Alejandro III no acudió al teatro, circunstancia que desconcertó en cierta medida al compositor, que permaneció en San Petersburgo para asistir a otras tres representaciones de su ópera con la esperanza de ver al zar. Finalmente le explicaron que su asistencia había sido cancelada por razones de seguridad y por el temor a los atentados terroristas en la capital. Durante su estancia, Chaikovski realizó una visita a la casa de Mili Balakirev, donde la noche del 28 de octubre se encontró con Rimski-Korsakov y conoció a los jóvenes compositores Alexander Glazunov y Anatoli Liadov. El joven Glazunov, de diecinueve años, le llamó especialmente la atención y su encuentro derivó rápidamente en amistad.

Tras su breve estancia en San Petersburgo, el compositor tenía la intención de viajar a Moscú, pero sus planes cambiaron cuando le llegó la noticia de que Iosif Kotek estaba muriendo de tuberculosis en Suiza. «Me voy al extranjero, no a Moscú», escribió el compositor a la señora von Meck el 28 de octubre. Su antiguo alumno, explicó, le había implorado que fuera a verle. «Tenía intención de visitarle de camino a Italia, en enero, pero el otro día me enteré de que está muy enfermo y, temiendo no encontrarle para entonces con vida, he decidido acudir

junto a él, para no atormentarme después con el remordimiento de no haber cumplido el deseo de un moribundo. ¡Pobre Kotek! En verano recibí una carta suya en la que me decía que tenía tisis, pero que esperaba recuperarse completamente, ya que la enfermedad había sido controlada a tiempo. Yo lo creí, pero ha resultado que, como suele suceder con los tísicos, se creía fuera de peligro a pesar de que la muerte rondaba muy cerca. Hace unos días conocí a una instrumentista de aquí que había conocido a Kotek en el Tirol durante el verano, y por ella me enteré de la verdad. Al mismo tiempo, recibí una carta del pobre enfermo, que vive en la más absoluta soledad y me suplica que acuda junto a él. Quiero y debo ir, por muy doloroso que resulte»[24].

El viaje a Suiza duró diez días y durante todo el trayecto reflexionó sobre la sugerencia que Balakirev le había hecho durante su encuentro en San Petersburgo de escribir una sinfonía basada en *Manfred*, el drama poético de Byron, que cuenta la historia de un misterioso héroe que vaga por los Alpes atormentado por el dolor y el remordimiento por la muerte de su amada Astarté. «Se da la circunstancia de que tengo que visitar las cumbres alpinas», escribió Chaikovski a Balakirev el 31 de octubre, poco antes de su salida de Rusia, «por lo que las condiciones para una exitosa ilustración musical de *Manfred* serían realmente muy favorables; el problema es que viajo allí para ver a un moribundo. En cualquier caso, os prometo que, *pase lo que pase*, haré todo lo posible por cumplir vuestro deseo»[25].

Kotek le esperaba en el balneario de Davos, en las montañas del este de Suiza. Chaikovski llegó a la ciudad el 11/23 de noviembre, dominado por un sentimiento de «gran ansiedad», ya que esperaba encontrar «apenas una sombra del antiguo Kotek», como confesó más tarde a Modest. «Mi alegría fue ilimitada cuando vi que había engordado mucho y lucía un cutis espléndido; daba la impresión de estar bastante sano», señaló Chaikovski. «Sin embargo, era solo una apariencia de salud. Cuando empezó a hablar, comprendí lo muy dañado que estaba su pecho. En lugar de voz emitía una especie de desagradable silbido, así como una tos continua y exasperante. A pesar de todo, charlaba igual que antes, es decir, sin parar, por lo que tenía que instarle una y otra vez a que se callara y descansara un poco. <…> Puede caminar, pero incorporarse le cuesta mucho esfuerzo. <…> Estoy terriblemente apenado por él»[26].

Tras pasar seis días en Davos, durante los cuales fueron al teatro y visitaron a algunos amigos, el compositor se separó del enfermo. «Partí de Davos con la sensación de haber obrado espléndidamente al visitar al pobre Kotek», escribió a Modest desde Zúrich el 18/30 de noviembre. «No puedes imaginar lo feliz y alegre que se puso. <…> Su estado es muy grave y durante esta semana se sucedieron tres días terribles en los que no paraba de toser (de la forma más desagradable), perdiendo por completo ese horrible resuello que ha sustituido a su voz. <…> Hice todo lo que pude por él: visité a su médico en secreto y pedí que lo enviaran a la *Riviera* si no le parecía conveniente Davos; también le di a Kotek algún dinero adicional y, en general, le presté ayuda moral y material»[27].

Durante su breve estancia en Davos, Chaikovski había escrito a Balakirev: «He leído *Manfred* y he pensado mucho en ello, pero aún no he empezado a planificar los temas y la forma. De hecho, no quiero precipitarme, aunque os prometo

firmemente que, si sigo vivo, habré escrito la sinfonía a más tardar en verano»[28]. La fuerte conmoción emocional del encuentro con su amigo desahuciado, el compromiso adquirido con Balakirev y la naturaleza demoníaca de las cumbres alpinas habían comenzado a fundirse en sonidos y melodías que todavía eran bastante vagos, pero que empezaban a pedir que se les diera forma.

Desde Suiza, el compositor se dirigió a su amada París y allí buscó alivio de las oscuridades de la enfermedad y la muerte. En la capital francesa saboreó más a fondo los placeres de la vida, cenando en lujosos restaurantes, asistiendo al teatro o comprando ropa nueva, y también visitó al hijo de Tania, Georges Léon. Sin embargo, a principios de diciembre empezó a cansarse de la ciudad y regresó a Rusia. Se detuvo brevemente en San Petersburgo, donde asistió a una producción del drama de Modest *Lizaveta Nikolaevna* en el Teatro Alexandrinski. El 17 de diciembre se dirigió a Moscú y, a petición de Jurgenson, procedió a corregir con urgencia las pruebas de la *Suite n.º 3*.

Una dama rusa que también vivía en Davos y que había estado aguardando la llegada de Chaikovski a Moscú, le comunicó que Kotek había enfermado de neumonía y era necesario que algún familiar viniera a cuidarlo. La situación era desesperada. «No hace falta que os diga el doloroso efecto que esta noticia produjo en mí», escribió a la señora von Meck el 18 de diciembre. «La conciencia de mi incapacidad para prestarle una ayuda real, la idea de que tal vez muera solo, rodeado de extraños… todo ello me deprime». Consciente de que nadie acudiría junto a Kotek, Chaikovski se preguntó si debía ir él mismo. «Tal vez debería, pero siento que no tendría el suficiente valor para emprender de nuevo este largo viaje para ver los estertores de alguien, todavía tan joven, a quien la vida empezaba a sonreír y que desea tanto vivir. He enviado un telegrama y espero noticias sobre la evolución de su enfermedad»[29].

Al final, el compositor no se atrevió a viajar a Davos por segunda vez y una semana más tarde le llegó la noticia de la muerte de su amigo, primero por un telegrama y luego por una carta del 28 de diciembre de 1884/9 de enero de 1885 de la señora von Meck, que en aquel momento se encontraba en Viena, quien escribía lacónicamente: «Probablemente ya sabéis, mi querido amigo, que Kotek ha fallecido: lo hemos leído aquí en un periódico alemán»[30]. Él le respondió el primer día del nuevo año. «La mañana del día de Nochebuena recibí un telegrama por el que supe de la muerte de Kotek», le dijo. «Además de la conmoción y el profundo dolor que me produjo esta noticia, también recayó sobre mí el doloroso deber de notificar a los infelices padres la pérdida de su hijo mayor y más querido, quien se estaba convirtiendo en una fuente de apoyo material para la pobre familia». Y continuaba: «Todo ello me habría dejado aplastado si no se hubiese dado la circunstancia de que, debido a la necesidad apremiante y a la falta de buenos correctores, me vi obligado a realizar yo mismo en pocos días las correcciones de mi nueva suite. <…> Me sentía furioso, indignado

<…> y acabé totalmente extenuado, pero, por otra parte, no tuve tiempo de pensar y lamentar constantemente la muerte de Kotek»[31]. Esta reacción tan sorprendentemente contenida no le impidió anotar en su diario un año y medio después: «Las cartas de Kotek. Lágrimas»[32].

La señora von Meck no volvió a mencionar la muerte de Kotek más allá de su

seco comentario y no ofreció ninguna expresión de condolencia. Tras formarse una opinión de él como un joven frívolo y mujeriego, había expulsado al violinista de su séquito y le había privado del mínimo apoyo, a pesar de los repetidos intentos de mediación por parte del compositor. Además, rechazó la petición de Chaikovski de que le ayudara a encontrar un empleo para el cuñado de Kotek, que se encontraba en una situación desesperada. Infinitamente solícita y amable con su amigo en todo lo demás, en el asunto de Kotek –que, después de todo, había sido quien propició en primer término la relación entre ella y Chaikovski– permaneció obstinadamente sorda a sus súplicas. Su obcecación deja incluso entrever unos celos inconscientes. De todas las personas del círculo de Chaikovski a las que ella conocía, sólo Kotek había disfrutado de la particular predilección del compositor y, hasta su deliberado distanciamiento de él en 1881, este último no se había cansado de subrayar su profundo afecto por el joven. Al mismo tiempo, su reacción reflejaba la distancia cada vez mayor que existía entre los dos corresponsales. Tal vez la señora von Meck empezaba a sentir que su «adorado amigo» se alejaba de ella. En cuanto a él, las anotaciones del diario de ese año sugieren que estaba cansado de depender, de ella o de cualquier otra persona. Estaba cansado de deambular.

En Moscú, decidió quedarse en casa de Nikolái y Anna von Meck, aunque empezó a desarrollar una cierta antipatía hacia esta última[33]. El matrimonio entre ambos jóvenes generó una tensión adicional en la relación del compositor con su benefactora, en parte debido a la excéntrica aunque habitual negativa de esta a conocer personalmente a su familia política. El matrimonio resultó exitoso y feliz para los cónyuges, pero desde el punto de vista de sus familiares, y especialmente de Chaikovski y la señora von Meck, principales responsables de todo el asunto, la euforia se desvaneció con bastante rapidez, dando paso a la irritación y el malestar mutuo. En vez de reforzar sus lazos personales, se hizo evidente que, en todo caso, había producido el efecto contrario.

A pesar de todas sus virtudes, Nadezhda von Meck no era la persona más fácil de tratar. Es posible que esperara de esta joven pareja, cuya felicidad había preparado con tanto cariño, alguna muestra especial de ternura y gratitud hacia ella. De albergar tales esperanzas, estas se vieron cruelmente defraudadas. Fiel a su tacto habitual, se esforzó por no tocar estos temas dolorosos en su correspondencia con el compositor. Sin embargo, por lo poco que se puede deducir de sus cartas, cada vez se sintió más perturbada. Al parecer, Anna se convirtió rápidamente en una joven obstinada de carácter fuerte e incluso despótico, con un sentido de la autoestima inusualmente acentuado. Pronto consiguió dominar por completo a su apocado marido. Para colmo, empezó a involucrarse con energía en las diversas disputas que se producían en el seno del clan von Meck. A ojos de su suegra, Anna fue rápidamente relegada a las filas de los miembros problemáticos de la familia. La situación se agravó por el fracaso de Nikolái en la explotación de la finca Kopilovo, que había comprado por consejo de Lev Davidov y en contra de la opinión expresa de su madre. Como consecuencia de ello, perdió la mayor parte de la fortuna que le había sido asignada, lo que iba a provocar un mayor distanciamiento entre las partes implicadas.

Chaikovski se encontró de pronto atrapado en medio del conflicto. Pero la

señora von Meck no tenía intención de involucrar a su adorado amigo en las disputas con sus parientes. Expresando su pesar por el hecho de que él se hubiera preocupado por las informaciones de «ciertas fricciones que se produjeron entre Kamenka y yo», le rogó que olvidara el asunto por completo. «Todo esto es realmente tan insignificante que ni siquiera merece la pena pensar en ello», escribió, «y ciertamente no desearía preocuparos con ello ahora»[34]. Con el tiempo, las familias se fueron adaptando mejor. Sin embargo, el asunto dejó un residuo amargo tanto en el compositor como en su benefactora, que aumentó aún más la distancia entre ambos, así como entre él y sus parientes de Kamenka, donde en los últimos años había sentido poca comodidad o paz real.

El 12 de enero de 1885, Chaikovski asistió en San Petersburgo al estreno de su *Suite n.º 3*. Dirigido por Hans von Bülow, uno de los primeros abanderados de su música y, en aquel momento, de gira por Rusia, el concierto fue un «verdadero triunfo». «Ningún estreno de una pieza de música sinfónica rusa, ni en San Petersburgo ni en Moscú, había sido recibido con tanto entusiasmo», recordaba Modest[35]. Y Chaikovski, al escribir a su benefactora unos días después, señaló: «Pude ver a todo el público conmovido y agradecido conmigo. Estos momentos constituyen la mejor recompensa en la vida de un artista. Por ellos merece la pena vivir y esforzarse»[36]. Un crítico se mostró entusiasmado: «En términos de riqueza de invención, de impulso melódico, de maestría y de la facilidad con la que nuestro compositor hace uso de todos los recursos de la orquesta moderna, esta suite puede ser considerada como una de sus mejores obras»[37]. El influyente diario *Registro de San Petersburgo* coincidió plenamente: «Una obra indiscutible, verdaderamente magistral y plena de talento»[38]. El tumulto provocado por su éxito era casi más de lo que Chaikovski podía soportar física o mentalmente, y la tensión de estar en el ojo público se agravó unos días después, el 16 de enero, en la decimoquinta representación de *Eugenio Oneguin*, a la que asistieron el zar y su esposa, acompañados por otros miembros de la familia imperial. El emperador, según relató Chaikovski a la señora von Meck, fue «extremadamente amable y cortés» y habló con él personalmente de forma prolongada, interrogándole «con todo detalle» sobre su vida y su obra. La emperatriz también le mostró «una atención muy conmovedora»[39]. La simpatía era claramente mutua. Como nunca antes, el compositor había empezado a sentir la necesidad de cambiar su forma de vida para poder trabajar y crear de forma más productiva.

Cansado de «gorronear» en Kamenka, cansado de su vida inestable y desordenada en diversas ciudades europeas, en febrero de 1885 se decidió finalmente a alquilar, por mil rublos al año, una casa solariega abandonada en el pueblo de Maidanovo, cerca de Klin, a unos cincuenta y cinco kilómetros al noroeste de Moscú, a orillas del río Sestra. «Mi sueño de establecerme por el resto de mis días en el campo no es un capricho momentáneo, sino una verdadera necesidad interior», escribió el 16 de febrero de 1885[40]. En adelante, por muy lejos que viajara y por mucho tiempo que estuviera fuera, dejaba de ser un nómada. Tenía un lugar al que regresar. En adelante, su jornada estaba estrictamente ordenada, y este orden no cambió durante el resto de su vida. Se levantaba entre las siete y las ocho. Después del té de la mañana, dedicaba un tiempo a estudiar inglés o a leer. A continuación, daba un paseo de no más de

tres cuartos de hora. Desde las nueve y media hasta la una trabajaba. A la una en punto almorzaba. Después de comer, hiciera el tiempo que hiciera, salía a pasear. En algún lugar, el compositor había leído que dos horas de paseo al día eran esenciales para la salud, y observaba esta regla religiosamente. La soledad durante estos paseos era tan importante como cuando trabajaba, ya que pasaba gran parte de este tiempo componiendo en su cabeza. A las cuatro volvía a casa para tomar el té de la tarde. A esa hora ojeaba los periódicos o charlaba con los invitados. De las cinco a las siete trabajaba un poco más. Luego, antes de la cena, en verano, daba un tercer paseo, esta vez en compañía de amigos, mientras que en otoño o invierno solía tocar el piano solo o a dúo si le visitaban músicos. Y después de la cena, hasta las once, una partida de *vint*, algo de lectura o escribir cartas, de las que siempre había muchas. No es de extrañar que, casi inmediatamente después de instalarse en la casa de Maidanovo, sintiera un impulso creativo. «El tiempo sigue siendo increíblemente maravilloso», escribió a la señora von Meck el 16 de febrero. «He empezado a trabajar en *Vakula* [una revisión de la ópera, retitulada *Cherevichki*, o *Las zapatillas de oro*] con un celo febril y ardiente. El dolor de cabeza casi ha desaparecido. Estoy muy contento»[41].

El compositor pasó casi todo el año 1885 en Maidanovo, ya no como ermitaño, aunque con visitas periódicas a San Petersburgo o Moscú. El 2 de abril, en su calidad de director recién elegido de la rama moscovita de la Sociedad Musical Rusa, se sentó junto al dran duque Konstantin Nikolaevich para presenciar una producción del Conservatorio de Moscú de *Les Deux Journées* de Cherubini.

La primera obra que compuso en Maidanovo, entre abril y septiembre de 1885, fue la *Sinfonía Manfred*, op. 58, basada en el mencionado drama poético de Byron. «Todo el verano, bajo la impresión del sombrío asunto de mi sinfonía <…> he estado deprimido e inquieto», confesó a su prima Anna Merkling el 13 de septiembre[42]. El trabajo, impregnado del dolor emocional por su reciente experiencia en Davos, fue difícil y agotador, pero poco a poco se sintió absorbido por la nueva obra. De hecho, experimentó una inesperada afinidad con la sombría figura del orgulloso personaje de Byron, sufriente y abandonado por Dios, enfrascándose hasta tal punto en su creación que llegó a confesar con humor irónico que él mismo se había «convertido durante un tiempo en una especie de Manfred»[43]. A esta composición le siguieron, a principios del mismo otoño, dos piezas escritas para el cincuenta aniversario de la Escuela de Jurisprudencia, la *Marcha de la Jurisprudencia* y la *Canción de los Juristas* para coro sin acompañamiento. Chaikovski decidió no asistir a los festejos.

A finales de octubre visitó Kamenka durante unas semanas para participar en la celebración del vigésimo quinto aniversario de boda de los Davidov. «Todo es como antes, cuando residía constantemente aquí, pero, al mismo tiempo, siento que ahora soy un extraño en este lugar y que todos mis lazos internos con este pasado se han roto», escribió a Modest el 30 de octubre. Empaquetó todos los libros y retratos que todavía permanecían en Kamenka y los envió a Maidanovo. A partir de ahora, sólo sería un huésped en esa finca que tanto había amado.

A finales de año ya estaba trabajando en una nueva ópera. El 27 de septiembre había compartido con su benefactora algunas reflexiones sobre la ópera como género, que ella despreciaba por considerarlo «artificial». «Me gusta vuestra

actitud displicente hacia la ópera», escribió. «Tenéis razón al ver con hostilidad este género artístico esencialmente falso. Sin embargo, hay algo en él que atrae irresistiblemente a todos los compositores, a saber, el hecho de que sólo este género nos ofrece un medio de comunicarnos con el gran público. Mi sinfonía *Manfred* se interpretará un par de veces y luego quedará aparcada durante mucho tiempo, y nadie, aparte del puñado de *connoisseurs* que acuden regularmente a los conciertos sinfónicos, llegará a conocerla. Por el contrario, la ópera –y sólo la ópera– nos acerca a la gente, hace que el público real se familiarice con la música que uno escribe, y te convierte en propiedad no sólo de círculos musicales reducidos sino, si las circunstancias son favorables, de toda la nación. Creo que no hay nada censurable en esta aspiración, es decir, no creo que fuese la vanagloria lo que impulsó a Schumann a escribir *Genoveva* o a Beethoven a componer *Fidelio*, sino el deseo natural de ampliar su público potencial, de llegar al corazón del mayor número posible de oyentes. Lo único que no hay que hacer [al escribir ópera] es perseguir el efectismo; más bien hay que elegir temas que tengan valor artístico y sean capaces de interesar y afectar vivamente a la gente»[44].

De todos los temas que le propusieron, Chaikovski eligió la obra de Ippolit Shpazhinski *La hechicera*, que el propio autor convirtió en libreto operístico. Este drama ambientado en la Rusia medieval cautivó al compositor con su historia del trágico amor de la joven viuda Nastasia, acusada falsamente de brujería, por el joven príncipe Yuri. Chaikovski escribió a la cantante Emilia Pavlovskaia, que interpretaría el papel de Nastasia en *La hechicera*, acerca de su «necesidad radical de ilustrar musicalmente las palabras de Goethe: *das Ewig-Weibliche zieht uns hinan* [el Eterno Femenino nos eleva]»[45]. La referencia al Eterno Femenino, un referente literario más que una experiencia personal con las mujeres, subraya el carácter puramente cultural y creativo de las palabras del compositor. Como cualquier persona sensible, Chaikovski era muy capaz de disfrutar estéticamente de la belleza y el encanto femeninos, y transformó este deleite en uno de los componentes de su arte.

Todo odio dirigido no a individuos concretos sino a categorías enteras de personas sobre la base, por ejemplo, del género, la raza o la clase es un síntoma de una mente enferma. Chaikovski no era en absoluto un misógino. De hecho, valoraba mucho la idea de la femineidad y era absolutamente capaz de admirar espontáneamente la belleza de una mujer. Esto proporcionó un marco emocional para el tema de lo femenino y la poderosa representación de mujeres en su música. Es revelador que, según él mismo admitió, le resultara indiferente qué tipo de amor, «maternal o sexual», pudiera primar en sus composiciones para la escena[46]. Al igual que muchos hombres con sus mismas inclinaciones sexuales, el compositor había desarrollado una profunda capacidad para entablar amistades íntimas con mujeres, como atestiguan sus vínculos duraderos con su prima Anna Merkling, con Vera Davidova y con Nadezhda von Meck. Otra relación de este tipo fue la que estableció con Yulia Shpazhinskaya, la esposa de su libretista para *La hechicera*, cuya separación de su marido afectó mucho al compositor. Durante los seis años en que mantuvo correspondencia con ella, Chaikovski, movido por la compasión, trató de ayudar a la desafortunada mujer con consejos y ánimos.

Chaikovski trabajó en la partitura de *Manfred*, así como en el primer acto de *La hechicera*, durante todo el otoño de 1885. Este intenso trabajo se vio interrumpido de vez en cuando por los viajes a Moscú, las visitas que algunos amigos le hacían a Maidanovo y, sobre todo, las numerosas cartas que recibía, ya que se sentía obligado a responder a todas. A finales de diciembre viajó a San Petersburgo para celebrar el Año Nuevo con Modest, Kolia y su sobrino Bob. Sin embargo, esta estancia en la capital le resultó especialmente gravosa y a los pocos días yacía en la cama en un estado de casi colapso nervioso, incapaz incluso de moverse: muy asustado, Modest llegó a llamar al eminente médico Vasili Bertenson, quien constató que básicamente no le ocurría nada malo, por lo que el compositor pudo reanudar muy pronto la serie habitual de fiestas y citas indeseadas. Sólo a su regreso a Maidanovo, el 13 de enero de 1886, recuperó la tranquilidad y la libertad que tanto necesitaba para seguir trabajando en la nueva ópera, amenizando su rutina con desplazamientos regulares a Moscú, donde asistía a conciertos y a reuniones de la junta directiva de la Sociedad Musical Rusa.

El 11 de marzo tuvo lugar en Moscú el estreno de la *Sinfonía Manfred* bajo la dirección del director de orquesta alemán Max Erdmannsdörfer. El concierto se saldó con un gran éxito y la interpretación fue calificada de impecable. Acompañado por Modest, que había venido expresamente desde San Petersburgo para el concierto, y por Laroche, el compositor subió al escenario para recibir la aclamación del público. En su diario, sin embargo, Chaikovski anotó de forma más pesimista: «Mi agitación. Un éxito a medias, aunque ovaciones al fin y al cabo»[47]. De una carta a Balakirev escrita dos días después se desprende que regresó a Maidanovo con la impresión de que al público «no le había gustado» su nueva sinfonía. «Por otro lado, los músicos se fueron mostrando más entusiasmados con cada nuevo ensayo», observó. «Entre mis amigos más próximos, algunos defendieron de todo corazón la obra, mientras que otros expresaron su insatisfacción, diciendo que no me reconocen en ella, que parezco disfrazado con una especie de máscara. Yo pienso, sin embargo, que se trata de mi mejor composición sinfónica»[48].

Seguidamente se desplazó a San Petersburgo para asistir el 15 de marzo a una interpretación a cargo de de Hans von Bülow del *Concierto para piano n.º 1*, sobre la que anotó en su diario: «Concierto. Ovaciones»[49]. Incluso Cui, desde las páginas de la *Revista Musical*, no escatimó elogios, aunque fueran de carácter más bien tenue: «El concierto de Chaikovski es una de las mejores obras de este atractivo y dotado autor. No posee cualidades musicales superiores, ni ideas poderosas, ni profundidad de sentimiento, pero es bello, agradable y elegante; se escucha con gran placer; <…> [es] original en sus temas, armónicamente atractivo y está orquestado con ligereza y claridad»[50].

El 20 de marzo, el compositor estaba de regreso en Maidanovo, donde retomó sus asuntos. Hizo planes para visitar a Anatoli y a su esposa en Tiflis, en el Cáucaso, donde su hermano ejercía ahora de fiscal superior. Después de Tiflis, tenía la intención de dirigirse en barco a la costa sur de Francia y luego a París, donde realizaría los preparativos para traer a Georges Léon a Rusia. Se había llegado a un acuerdo con el hermano mayor de Chaikovski, Nikolái, y su esposa, Olga, para que adoptaran en secreto al hijo de Tania, que había cumplido tres

años. La primera parte del viaje duró diez días, incluidas breves paradas en Moscú y Taganrog, en la costa del mar de Azov, donde se reunió con su hermano Ippolit, a la sazón director de la escuela naval de la ciudad. El compositor se extasió ante la belleza de las cordilleras del Cáucaso, que luego tuvo que atravesar. Al llegar a Tiflis, el 31 de marzo, se vio inmediatamente absorbido por la vida social de la ciudad. Su estancia de casi un mes en la capital georgiana se convirtió en una fiesta continua, repleta de citas, celebraciones, banquetes, actuaciones musicales profesionales y *amateurs,* partidas de naipes y visitas turísticas. Sin embargo, también estuvo marcada por un episodio que atormentaría a Chaikovski durante mucho tiempo.

Se trata de una oscura y singular tragedia relacionada con uno de sus nuevos amigos, el joven oficial de artillería Ivan Verinovski, quien –según Modest– «mostró una inusual simpatía, casi adoración, hacia Chaikovski y durante toda la estancia de este en Tiflis nunca se separó de él». Por la misma fuente sabemos que, pocos días después de su partida, Verinovski se suicidó[51]. No fue hasta unas semanas más tarde, en París, cuando el compositor, al leer casualmente una carta dirigida a Aliosha por uno de los criados de Anatoli, se enteró de la muerte del joven oficial. El 7/19 de junio anotó en su diario «[Leí] las noticias sobre el pobre Verinovski. Tremendamente afligido y angustiado»[52]. Diez días más tarde, poco después de su regreso a Rusia, escribió a Praskovia: «Espero con febril impaciencia los detalles sobre Verinovski. He llorado mucho por este suceso e incluso ahora, a pesar de todas las dificultades y el ajetreo del viaje, pienso en él constantemente, a cada hora, y sigo sintiendo que, si me hubiera quedado una semana más en Tiflis, esto no habría ocurrido»[53]. Sin embargo, el 4 de julio escribió a Modest: «Pania no me escribe casi nada y sé por qué: su conciencia no está tranquila. Cuando nos encontremos, recuérdame que te cuente la trágica historia de un tal Verinovski, un joven oficial con el que hice una gran amistad en Tiflis. Ella tiene mucha culpa en este incidente. Pero escribir sobre ello me llevaría demasiado tiempo y me resulta demasiado triste»[54]. Parece lógico suponer que se sintió especialmente sacudido, como le había ocurrido siempre, por la muerte de alguien tan joven, que había sido, además, voluntaria, lo que pudo haberle recordado el triste destino de Eduard Sack.

Existe más material sobre este incidente en las cartas y los diarios del compositor, pero el verdadero significado de lo realmente ocurrido sigue siendo esquivo. El meollo del asunto parece haber sido que el joven se había enamorado de la esposa de Anatoli, Praskovia, a quien llamaban Pania, una mujer famosa antes de su matrimonio tanto por su belleza como por su coquetería, que respondió burlándose de alguna manera del joven, tal vez con cierta crueldad. Aunque también el famoso visitante sentía por Verinovski una evidente simpatía, que era mutua, no existe ninguna prueba de que la relación entre ambos fuera, en algún sentido tangible, erótica; de haberlo sido, a buen seguro lo habría mencionado en sus cartas a Modest, lo que nunca hizo. En todo caso, Chaikovski llegó a acusar a su cuñada por el trato que dispensaba a su admirador, como se desprende de algunas anotaciones del diario, por ejemplo: «Con Pania. Su lamentable comportamiento con Verinovski» (19 de abril); «En el desayuno disputa con Pania a costa de Verinovski» (26 de abril); «Lo siento infinitamente por Verinovski y estoy furioso con esta desgraciada» (27 de abril)[55]. Esta es

toda la información que poseemos, a partir de la cual es imposible determinar si la catástrofe posterior tuvo o no que ver que ver con asuntos del corazón. Aunque se antoja improbable, el motivo del suicidio de Verinovski se atribuyó oficialmente a su fracaso en los exámenes de la academia militar. Un tiempo después, Chaikovski solicitó más información sobre su muerte al crítico musical y compositor de Tiflis Mijaíl Ippolitov-Ivanov, quien le respondió: «El motivo de su fallecimiento continúa siendo un misterio para nosotros», para sugerir a continuación que el veredicto oficial podría, después de todo, ser correcto: al parecer, Verinovski se había quedado sin dinero y su futuro dependía del ingreso en la academia militar, «pero su fracaso en el examen cerró de golpe esta puerta para la salvación de su increíble orgullo; por eso se suicidó»[56].

Los diarios de esta época mencionan con frecuencia a su querido sirviente Aliosha, a quien se elogia o se trata con irritación según las circunstancias y los cambiantes estados de ánimo del compositor. El 29 de abril de 1886, sin sospechar el trágico destino que iba a correr Verinovski, Chaikovski y Aliosha abandonaron Tiflis con el mejor de los ánimos. Al día siguiente se embarcaron en un vapor en el puerto de Batum, en el mar Negro, con destino a Marsella, desde donde viajarían a París, ciuadad en la que Chaikovski debía ultimar los preparativos para la adopción de Georges Léon por Nikolái y Olga Chaikovski a mediados de mayo. Anatoli y Praskovia le acompañaron al barco. La tensión entre ellos había subido mucho de temperatura en los últimos días y acabó estallando en lo que Chaikovski más tarde denominó una «terrible escena» entre Anatoli (que había empezado a sentir una creciente aversión por el criado de su hermano, tal vez por su influencia sobre este) y Aliosha, que estuvieron a punto de llegar a las manos[57]. La entrada del diario dice: «Tolia (¡el bondadoso Tolia!) monta una fea escena con Aliosha por una simple nimiedad». Y el 30 de abril volvió sobre el tema: «A decir verdad, y a pesar de la falta de tacto de Aliosha para tratar con la gente, Tolia tiene toda la culpa. Nos marchamos. Vergüenza. <…> Sentimientos dolorosos. Aliosha. Explicaciones y lágrimas. Sentimiento inefablemente doloroso, que se mezcla con mi pánico al mar, que, sin embargo, ¡¡¡está más tranquilo que nunca!!!»[58].

En el viaje desde Batum, el barco hizo una breve escala en Trebisonda, donde pudieron hacer algo de turismo. «La gente aquí es muy atractiva, en mi opinión», escribió a Modest. «No puedo hablar de las mujeres, pero los hombres, sobre todo los más jóvenes, son muy bellos»[59]. Tras pasar un día en Constantinopla, el vapor se dirigió a la costa francesa, pasando por delante del Etna, que acababa de empezar a manifestar signos de actividad volcánica. Los viajeros llegaron a Marsella el 11/23 de mayo y permanecieron allí unos días. Al compositor le gustó la ciudad, donde dio muchos paseos y visitó el Palacio de Cristal. El 16/28 de marzo, Chaikovski llegó a París, donde había decidido pasar un mes. Tras encontrarse con su cuñada Olga, inició los trámites de adopción necesarios que permitirían sacar a Georges Léon de Francia. Ni Lev ni Alexandra ni ningún otro miembro de la familia, incluido Anatoli, debían saber la verdad sobre el hijo de Tania y su adopción por parte de Nikolái y su esposa. Aun así, le preocupaba el hecho de que el niño se parecía mucho a su madre. «¿Qué podemos hacer para que a L[ev] y a S[asha] no les llame la atención su parecido?», se preguntó en el diario[60].

Aparte de estas actividades y de sus encuentros con diversos músicos franceses, Chaikovski pasaba buena parte de su tiempo en compañía de un joven violonchelista, Anatoli Brandukov, antiguo alumno de su clase de armonía en el Conservatorio de Moscú, que estaba de visita en la capital francesa para ofrecer algunos conciertos[61]. Dado el sentimentalismo propio del compositor, no siempre es posible determinar hasta qué punto su implicación emocional con un joven concreto pudo tener un tinte erótico. Pero no cabe duda de la profundidad y la sinceridad de su apego al joven Brandukov, que, en algunos aspectos, debió de ocupar para él el lugar de Kotek. «Brandukov apenas se separa de mí», escribió a Modest el 1/13 de junio, «me hace mucho bien y me reconforta mucho»[62]. Vieron a Golitsin en compañía, según leemos, de sus «secuaces» y también visitaron el salón de Mme. Bohomoletz, una rica dama rusa que había fijado su residencia en París. Pronto, según se desprende de su diario, él y Brandukov empezaron a tutearse, a pesar de la diferencia de edad entre ambos (importante en las cuestiones relativas a la etiqueta en Rusia)[63].

Chaikovski también recorría en solitario las calles de la ciudad, frecuentando los alrededores de los *cafés chantants* y los clubes de mala fama. A Modest le escribió: «Cuando nos veamos, recuérdame que te cuente lo que se cuece en los Campos Elíseos por las tardes cerca de los *cafés chantants,* y los entretenidos episodios que ocurren allí»[64]. El vocabulario de las anotaciones del diario –«extraño», «atrevido», «descarado»– tiende a reflejar la ambivalencia de siempre en el compositor respecto a sus actitudes hacia la subcultura homosexual y su perpetua sensación de estar dividido entre el deseo y una remilgada noción del decoro social. En este sentido, es interesante un comentario a la señora von Meck sobre la muerte del rey Luis II de Baviera, un hombre de su misma orientación sexual: declarado demente, el monarca se ahogó en el lago Starnberg mientras luchaba con su médico el 13/25 de junio de ese mismo año. Chaikovski escribió: «¡El pobre rey de Baviera! ¡¡¡Qué final tan trágico y qué historia tan escandalosa!!!»[65].

Una de las impresiones más memorables de aquella estancia en París fue su encuentro con Pauline Viardot. «La venerable Viardot me fascinó», anotó en su diario. Le entusiasmó, sobre todo, la oportunidad de ojear la partitura manuscrita original de *Don Giovanni* de Mozart, que obraba en poder de la cantante. «Vi la partitura para orquesta de *Don Giovanni* de Mozart, escrita ¡DE SU PROPIA MANO!!!!!!!!!!»[66]. Más tarde trató de formular sus sensaciones en una carta a su benefactora: «¿Os he contado, querida amiga, que pasé dos horas en casa de Viardot hojeando una partitura original de Mozart (*Don Giovanni*), que hace unos treinta años el marido de Viardot adquirió por casualidad y además muy barata? No puedo describir la sensación que me invadió cuando examiné este milagro musical. Fue como si hubiera estrechado la mano del propio Mozart y hubiera conversado con él»[67].

El 16 de junio, acompañado de su cuñada Olga y de Georges Léon, llegó a San Petersburgo, donde el niño fue bautizado según los ritos ortodoxos, recibiendo el nombre de Georgi. Chaikovski se convirtió en su padrino. El día 18 estaba de vuelta en Maidanovo y enseguida compartió con la señora von Meck sus impresiones sobre París: «Estoy indeciblemente contento de haber vuelto a Rusia, aunque también recuerdo con placer mis viajes pasados. Mi estancia en Tiflis y

mi trayecto en barco de vapor me parecen un delicioso sueño. En cuanto a París, a pesar de todo el cansancio y el estrés que experimenté allí, me alegro de haber podido resistir un mes entero de ajetreada vida en una gran metrópoli. Creo, además, que he hecho mucho por consolidar mis composiciones en Francia, ya que he dejado de ser una figura remota y mitológica para los músicos de allí, convirtiéndome en una persona de carne y hueso, y recibiendo muestras de una gran simpatía. Me han aconsejado encarecidamente que organice un concierto la próxima temporada [en París] dedicado exclusivamente a mis obras. Por supuesto, todavía no he llegado al gran público parisino, pero en los círculos musicales más cultivados me conocen y muchos sienten una cordial simpatía hacia mi persona. Entre las figuras más destacadas, me ha conmovido especialmente la atención que me han dedicado Ambroise Thomas y Léo Delibes. Qué extraño resulta, después de París, encontrarse de repente en San Petersburgo en junio. En invierno, la ciudad se muestra siempre espléndida y llena de vida, mientras que ahora es un completo páramo. En cuanto a las "noches blancas", son sin duda bellísimas, pero esta pasada noche, a pesar de llevar tres días de viaje, no conseguí cerrar los ojos ni una sola vez. Es imposible dormir ante esta inefable combinación de silencio nocturno y luz diurna»[68].

En Maidanovo le esperaban no sólo Aliosha sino también los Kondratiev, que habían alquilado para el verano una casa de campo no lejos de la suya. Chaikovski seguía involucrándose en sus frecuentes conflictos, tratando de apaciguar de alguna manera a los enfrentados cónyuges, que a lo largo de los años habían estado a punto de separarse en más de una ocasión. Sus misiones de pacificación solían tener éxito y ahora, en el verano de 1886, los esposos habían decidido incluso convertirse en sus vecinos. Con ellos estaban Sasha Legoshin y la institutriz de su hija, Emma Genton. Chaikovski visitaba la casa casi a diario para jugar a las cartas y pasar tiempo con Kondratiev, cuya salud se había deteriorado mucho en los últimos años. Emma, que, como vimos, sentía una gran debilidad por el compositor, seguía sin captar que el objeto de sus tiernos afectos, a pesar de su amabilidad y de su fácil trato con las mujeres, prefería la compañía de los hombres jóvenes. Sus desafortunados intentos de coqueteo despertaron en él una mezcla de simpatía, lástima e irritación. Ella, sin embargo, no cejó en la «persecución». «Angustiado por mi crueldad con Emma», anotó en su diario el 9 de julio de 1886, y añadía: «Pero ¿qué puedo hacer? Emma se está volviendo simplemente insoportable. Y cuanta más compasión merece, menos me la inspira». Evidentemente, no hay en estas palabras el menor fundamento para postular un romance en ciernes entre él y la joven francesa, como han pretendido algunos biógrafos[69].

1*PSSL,* 12, p. 335.
2*Ibid.,* p. 336.
3*DC,* p. 13.
4*PSSL,* 12, p. 361.
5*DC,* p. 15.
6*PSSL,* 12, pp. 355, 361; *DC,* p. 14.
7Existen diarios de Chaikovski de los años 1873 (un registro muy breve de sus vacaciones en Europa), 1884 y 1886-1891.

8*DC,* pp. 14-15.

9Señalado por primera vez por Igor Glebov (Boris Asafiev) en *P. I. Chaikovskii: Vospominaniia i pis'ma,* Leningrado, 1924, p. 37; también en *VC* (1980), p. 166 nota.

10*PSSL,* 12, p. 32.

11K. de Lazari, «Vospominaniia», *Rossiia,* 18 de julio de 1900.

12*VC* (1980), p. 166.

13Para un análisis detallado de este punto, véase *TQM,* pp. 435-439.

14*Ibid.*

15*DC,* p. 28 (abreviado); THMA A2, n.º 20. Véase la carta de Chaikovski a Modest sobre Evstafi del 18-20 de mayo de 1878, citada en el Capítulo diecisiete, p. 381.

16*DC,* p. 28.

17*PSSL,* 12, pp. 365-366.

18*TQM,* pp. 440-441.

19*PSSL,* 12, p. 316. Véase, además, su extenso comentario sobre Pachulski en carta a Nadezhda von Meck, 23 de agosto de 1884: «tiene talento, tiene ganas, tiene entusiasmo, inteligencia, calidez, pero carece del equilibrio adecuado entre todas estas cualidades, debido a, se podría decir, una deficiencia orgánica, y para mí enigmática, de su naturaleza musical» (*ibid.,* pp. 423-424).

20*Ibid.,* p. 429.

21De hecho, él prohibió al criado que durmiera en el propio *budoir* de la señora von Meck que estaba más próxima a los aposentos del compositor. El incidente fue resuelto, con cierta dificultad, por el hijo del anciano, pero, en palabras del propio Chaikovski a Modest, su estancia en Pleshcheyevo «se ha echado completamente a perder» (*ibid.,* p. 433).

22*Ibid.,* pp. 465-466.

23*Nedelia,* 4 de noviembre de 1884; *Novoe vremia,* 22 de octubre de 1884.

24*PSSL,* 12, pp. 468-469.

25*Ibid.,* p. 470.

26*Ibid.,* pp. 485-486.

27*Ibid.,* pp. 493-494.

28*Ibid.,* p. 488.

29*Ibid.,* p. 511.

30*PM,* 3, p. 330.

31*PSSL,* 13, p. 13.

32*DC,* p. 82.

33*PSSL,* 13, p. 16.

34*PM,* 3, p. 323. Cf., por ejemplo, sus cartas a ella, 3/5 de noviembre de 1883; 20 de abril de 1885. *PSSL,* 13, pp. 68-69.

35*ZC,* 3, p. 20.

36*PSSL,* 13, p. 25.

37*Novosti i Birzhevaia gazeta,* 14 de enero de 1885.

38*Sankt-Peterburgskie vedomosti,* 17 de enero de 1885.

39*PSSL,* 13, p. 25.

40*Ibid.,* p. 35.

41*Ibid.*

42*Ibid.,* p. 147.

43*Ibid.,* p. 122.

44*Ibid.,* pp. 159-160.

45*Ibid.,* p. 64.

46*PSSL,* 6, p. 118.
47*DC,* p. 43.
48*PSSL,* 13, p. 299.
49*DC,* p. 44.
50*Muzykal'noe obozrenie,* 20 de marzo de 1885.
51*ZC,* 3, p. 121 nota.
52*DC,* pp. 68, 79, 100.
53*PSSL,* 13, p. 369. Véase también la carta a ella del 18 de julio de 1886; *ibid,* p. 403.
54*Ibid.,* p. 389. Para más información sobre este caso, véase *TQM,* pp. 455-459.
55*DC,* pp. 51-54.
56M. M. Ippolitov-Ivanov, *Pi'sma, stat'i, vospominaniia,* Moscú, 1986, p. 41.
57*PSSL,* 13, p. 332.
58*DC,* p. 55.
59*PSSL,* 13, p. 332.
60*DC,* P. 61. Yuri Davidov en *Zapiski,* cit, p. 24, dice que su padre descubrió la verdad sobre Georgi (nombre con que fue rebautizado en Rusia) poco antes de su muerte. Más información sobre él en [http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Georgy_Tchaikovsky].
61Brandukov buscaba en París tratamiento para una enfermedad venérea; *ibid.,* p. 67 (abreviado); THMA, n.º 21.
62*PSSL,* 13, p. 358.
63*DC,* p. 70.
64*PSSL,* 13, p. 358.
65*Ibid.,* p. 363.
66*DC,* p. 64.
67*PSSL,* 13, p. 383.
68*Ibid.,* p. 370.
69*DC,* p. 77.

24. De las vanidades de la vida

Poco después de su regreso a Maidanovo y tras cinco años de silencio, Chaikovski volvió a recibir inesperadamente noticias de Antonina. «Un montón de cartas», anotó en su diario el 22 de junio de 1886, «entre ellas una de Ant[onina] Iv[anov]na que me ha preocupado, aunque no mucho»[1]. Es probable que esta misiva fuera simplemente una petición de ayuda material, ya que el año anterior ella había perdido gran parte de sus bienes en un incendio en Moscú y la salud de su concubino Shlikov seguía empeorando rápidamente. El compositor respondió y llevó personalmente su carta a la oficina de correos[2]. En menos de una semana recibió una segunda de ella, y esta vez, incluso nueve años después de su ruptura, Chaikovski cayó en la histeria. «Me siento incapaz de comer nada», escribió en su diario el 28 de junio, «y durante todo el día no he sido yo mismo. Sólo por la noche me sentí mejor. ¿Qué se puede hacer con esta loca?». Y al día siguiente: «A lo largo del día he sentido varias veces que me moría. He escrito mi testamento». Y el siguiente: «Toda la mañana y luego desde la hora del té hasta la noche he estado escribiendo borradores de una carta a Ant[onina] Iv[anovna]. No he podido escribir absolutamente nada. Intensos tormentos morales. Mezcla de odio y de lástima. <…> Al final esto será mi muerte». El 1 de julio pudo por fin escribir la carta («Ay, ¡qué difícil es no ofender y al mismo tiempo no ceder!», dice la entrada del diario[3]).

Lo esencial de la última petición de Antonina queda claro en una carta que el compositor escribió a Jurgenson ese mismo 1 de julio. «Se le ha ocurrido un nuevo truco: declararme su amor apasionado, pedir que nos veamos y, al mismo tiempo, decirme que tiene un amante que la adora, pero como este tiene un carácter irritable, se ha vuelto a enamorar de mí y está dispuesta a ofrecerme increíbles placeres amorosos. Creo que está loca de remate. Sus cartas me han trastornado de modo indecible: desde hace una semana no escribo nada, me siento indispuesto, he perdido el apetito, estoy deprimido, etc. Lo peor es que uno no sabe qué responder a una mujer tan loca. He intentado aplacarla con dinero y le he vuelto a ofrecer 600 rublos al año, prometiendo aumentar la cantidad si me deja en paz»[4]. Es evidente que los infortunios de los últimos tiempos habían hecho mella en la salud mental de Antonina. No sólo había consentido en entregar a un orfanato a los tres hijos que había tenido con su «amante» Shlikov –lo cual atormentaba su conciencia–, sino que ahora también tenía que cuidar de este en la fase final de su enfermedad, probablemente la tisis.

Dos días después de ofrecerse a restituir la pensión de su esposa, que había sido cancelada cinco años antes tras el nacimiento de su primer hijo ilegítimo, el compositor anotó en su diario que «el incidente con Ant[onina] Iv[anovna] empieza a ser cosa del pasado», para luego añadir: «Tengo la conciencia tranquila, pero, aun así, a pesar de todo, incluso del hecho de que se trata de la criatura más despreciable del mundo, siento lástima por ella. La pobre no ha tenido suerte»[5]. En su primera respuesta le había explicado con firmeza, aunque con respeto, que debía abandonar cualquier esperanza de reconciliación. Ella, sin embargo, volvió a escribirle sugiriéndole que fuera a Moscú a visitarla en su casa, donde podrían «hacer el amor» y «hablar». Así se lo comunicó a

Modest el 4 de julio, citando algunas de las palabras de su esposa, para luego declarar: «Al final le escribí una carta como es debido y le concedí una pensión, y creo que ahora me dejará definitivamente en paz»[6]. Había facultado a Jurgenson para que resolviera todas y cada una de las peticiones posteriores de Antonina según su propio criterio, sin consultarle. En consecuencia, el editor fue a verla el 10 de julio y le entregó 200 rublos, es decir, la pensión de cuatro meses. Sin embargo, cuando cinco días más tarde Jurgenson visitó a Chaikovski en Maidanovo, este descubrió que la pobre mujer había pedido al editor que entregara a su marido como muestra de gratitud una camisa bordada que había cosido para él, acompañada de una breve nota que decía: «Si no te la pones, me sentiré muy ofendida. Ten en cuenta que la he bordado con todo mi cariño. En fin, adiós, querido mío. Este será mi último recuerdo. Toda tuya, Antonina»[7]. Conmovido por el regalo, el compositor le escribió una breve respuesta el 18 de julio. Animado por su promesa de que no volvería a saber de ella, ese mismo día escribió a Modest: «He terminado con Ant[onina] Iv[anovna] por el momento. <…> Ha incurrido en tantas contradicciones e informaciones falsas sobre sí misma que es absolutamente imposible saber con quién, dónde y cómo ha estado viviendo últimamente»[8].

Es significativo que en esta carta y en las siguientes, así como en sus diarios, Chaikovski ya no se refiera a su esposa como el «reptil». Es más, la compasión que ahora sentía por ella estaba también en parte inspirada por su relectura en los últimos meses del Nuevo Testamento y en especial por sus reflexiones sobre el mensaje de Cristo. «Cuánta poesía y cuánto sentimiento de amor y de piedad por la gente encierran las palabras: “Venid a mí los fatigados y agobiados”, había anotado con emoción en su diario en febrero[9]. Sin embargo, a pesar de sus esperanzas, aquel no fue el final del tortuoso *affair* (si es que puede llamarse así) entre ambos. Animada por las breves palabras de agradecimiento de Chaikovski por su regalo, Antonina rompió su promesa con otra larga misiva («extraña y salvaje»), en la que le pedía que le dedicara algo de música y también que se hiciera cargo de sus hijos y los educara[10]. Esta carta, que se ha conservado, es el conmovedor testimonio de una mujer que ha sufrido mucho. En ella agradece calurosamente al compositor la renovación de su pensión y relata las circunstancias del incendio del verano de 1885 en el que había perdido muchas de sus pertenencias más preciadas, entre ellas su anillo de boda. «Las desgracias y los fracasos no han dejado de caer sobre mí desde que me dejaste», escribió. «Contigo te llevaste también toda mi felicidad. No me ha quedado nada. No te alarmes, querido, y no te enojes por mi carta. No volveré a escribirte. Además, ¿qué podría escribir? Que te amo, te adoro, te venero. Eso lo sabes muy bien y debes estar harto de oírlo de mí, sobre todo cuando, por tu parte, no sientes más que una total indiferencia». Seguidamente, bajo la ilusión de que él deseaba realmente adoptar a sus hijos, le pidió que se hiciera cargo de su hija menor, de nueve meses. «Querido, tú has nacido para la vida familiar», le dijo a Chaikovski. «Hay tanto amor escondido en ti, sin nadie en quien proyectarlo. Sé que tu genio y tu talento llenan tu vida hasta cierto punto, pero a mí, pobre estúpida, me parece que uno no puede estar siempre volando en los cielos; de vez en cuando hay que dejar que las alas descansen. Y así, cada vez que descendieras a la tierra, esta pequeña criatura llenaría el vacío de tu vida terrenal». Reconoció su

culpabilidad como madre que había abandonado a sus propios hijos: «A menudo siento el corazón desgarrado, pero me veo impotente para hacer algo por ellos». Luego pidió a Chaikovski su «bendición» ante el «difícil camino» que le esperaba en los próximos años. «Me siento incomparablemente mejor desde que me escribiste que no albergabas ningún odio o rencor hacia mí», escribió Antonina, refiriéndose a una de las cartas que él le había enviado aquel verano, ninguna de las cuales se ha conservado. Finalmente (tal como él había mencionado en el diario) le pidió que le dedicara alguna pequeña pieza, tal vez una canción, exclamando: «Vaya, entonces me volvería loca de alegría»[11].

Una semana más tarde, luchando contra la depresión que le había producido la lectura de esa carta, el compositor se sentó a escribir una respuesta, pero, al parecer, no llegó a enviarla. Ella, sin embargo, no desistió y en la siguiente misiva (mucho más breve) le pidió que le mandara una fotografía suya reciente. Sorprendentemente, dada su convicción de que los parientes de su marido habían conspirado perversamente contra ella, también expresó su deseo de tener los retratos de todos los Davidov y de Modest, añadiendo: «Oh, Señor, ¿qué he hecho para tener que estar separada de gente tan buena y maravillosa?»[12]. Durante un tiempo, Chaikovski se planteó satisfacer la petición de Antonina de enviarle una fotografía, pero finalmente siguió el consejo de Jurgenson de dejar a un lado los sentimentalismos y se negó a seguir comunicándose con ella. El resultado fue que la última carta de Antonina, en la que volvía a pedirle que cuidara de su hija, nunca llegó al compositor[13].

Aquel verano, en Maidanovo, recibió una breve visita de Golitsin, de la cual escribió a Modest: «A todos los que no le habían visto en mucho tiempo les pareció muy envejecido, pero yo le encontré más sano y robusto que en París»[14]. Se alegró mucho de tener noticias de Brandukov, a quien a su vuelta de la capital francesa había prometido ayudar a conseguir un puesto en el Conservatorio de Moscú, y el 20 de julio envió al joven violonchelista una carta llena de amistosa preocupación: «Me alegro mucho de tener noticias tuyas. Pero he de confesar que tu bronquitis me preocupa bastante. ¿Es cierto que después de mi partida seguías tosiendo y continuabas con ese aspecto pálido y enfermizo? <…> Mejórate pronto y ven a Moscú. Escríbeme con todo detalle, diciendo cuándo crees que podrás llegar a nuestra antigua capital y si te dignarás a venir a verme. Estaré muy, muy contento de volver a ver tu estúpido pero entrañable careto»[15]. Entre el 19 de agosto y el 8 de septiembre, Chaikovski compuso las *Doce romanzas*, op. 60, que dedicó a la emperatriz María Fiódorovna. El gran duque Konstantin Konstantinovich había accedido a actuar como intermediario para solicitar a la zarina que aceptara la dedicatoria[16]. Ambos habían vuelto a encontrarse recientemente en San Petersburgo, el 18 de marzo de 1886, en una velada en casa de Yulia Abaza, una cantante *amateur* y esposa de un ministro del zar. El permiso oficial para esta dedicatoria fue debidamente concedido y, en su respuesta, el gran duque informó a Chaikovski: «Su Majestad me ha encargado que os agradezca calurosamente las romanzas, que ha encontrado deliciosas»[17]. Como nueva muestra de gratitud, en marzo de 1887 la zarina envió a Chaikovski «su retrato dedicado y enmarcado en un magnífico marco»[18]. Una vez más, el compositor se sintió muy conmovido por la atención imperial y escribió a la señora von Meck el 10 de noviembre de 1886: «Tengo en

las más altas esferas, además del Soberano y la Emperatriz, que se muestran muy favorablemente dispuestos hacia mí, un valedor singular y muy especial en la persona del Gr[an] D[uque] Konstantin Konstantinovich. Durante esta estancia en San Petersburgo nos hemos visto con bastante frecuencia. Su personalidad es absolutamente fascinante. Posee un gran talento poético y recientemente ha publicado, bajo el seudónimo K. R., un volumen de poesía que está teniendo un gran éxito y ha sido elogiado por todos los críticos de periódicos y revistas. También se dedica a la música y ha compuesto varias canciones muy hermosas. Su esposa [una princesa alemana] es una joven muy atractiva que, entre otras cosas, destaca por el hecho de que en apenas dos años ha aprendido a hablar y leer ruso con total soltura. A pesar de mi timidez, sobre todo con las personas de las altas esferas, me he sentido perfectamente cómodo en compañía de estos augustos personajes tan simpáticos, y mis conversaciones con ellos han sido una fuente de auténtico placer»[19]. Aunque ya habían intercambiado cartas, fue en el otoño de 1886 cuando el compositor y su «singular valedor», el gran duque Konstantin, iniciaron una activa correspondencia que duraría siete años, hasta la muerte de Chaikovski. Las *Seis romanzas*, op. 63, y el coro «Bendito sea el que sonríe», ambos escritos a finales de 1887, eran adaptaciones de versos del gran duque. El compositor tenía en su biblioteca tres volúmenes de poesía de su augusto amigo (en su mayoría, a pesar de los elogios del compositor, de baja calidad), dos de ellos con dedicatorias personales. El segundo, publicado en 1886, contiene numerosos bocetos y notas en los márgenes, que reflejan el trabajo de su propietario sobre las *Seis romanzas*.

Como se desprende de las referencias en los diarios y la correspondencia del compositor, este no sentía menos simpatía por el criado de Kondratiev, Alexander Legoshin (al que rara vez se menciona sin el epíteto «querido»), que por el augusto gran duque Konstantin. Lo que sigue es un sorprendente apóstrofe –habida cuenta de que proviene de la pluma de un caballero ruso del siglo xix y se refiere a un simple criado– que se encuentra en una entrada del diario escrita el 23 de junio de 1886: «Qué placer tener a Legoshin por aquí tan a menudo; es una persona maravillosa. ¡Señor!, y hay gente que arruga la nariz ante un lacayo sólo porque es un *lacayo*. Sin embargo, no conozco un espíritu más noble y puro que el de Legoshin. ¡Y es un lacayo! El sentido de la *igualdad* de las personas en relación con su posición *social* nunca se ha puesto de manifiesto tan decisivamente como en este caso»[20]. Estas palabras se citan a menudo como prueba del innato sentido democrático de Chaikovski, lo cual sin duda es cierto: no había en él el menor atisbo de esnobismo ni de prejuicios sociales. Pero revelan también en sumo grado sus intereses eróticos. En todo caso, gracias a esta actitud debió de resultarle más fácil psicológicamente (sobre todo si lo comparamos con muchos otros hombres de su condición social e inclinación sexual) lidiar con la circunstancia de que, con objeto de minimizar las habladurías sobre él en los círculos de la alta sociedad, tenía que satisfacer sus deseos mediante encuentros más o menos furtivos con personas de las clases inferiores. Se trataba de una situación habitual en la época para los varones homosexuales de toda Europa y especialmente en Rusia, donde los patrones de comportamiento arraigados durante siglos de servidumbre no podían ser tan fácilmente erradicados por unas pocas décadas de emancipación. Esto era

particularmente cierto en el caso de las clases más bajas, no sólo en el campo sino también en las ciudades, donde, de hecho, las clases inferiores estaban formadas en buena medida por antiguos siervos, tradicionalmente obedientes y a menudo dispuestos a ceder a la presión sexual (tanto homocomo heterosexual) ejercida sobre ellos por individuos socialmente superiores, a los que seguían considerando sus amos, muy especialmente cuando esperaban una recompensa económica. El acceso a la educación por parte de los obreros y los campesinos seguía siendo la excepción y no la regla, de tal modo que las masas en Rusia se vieron poco afectadas por las ideas liberales que se extendían entre la aristocracia y la intelectualidad. La historia ha demostrado, paradójicamente, que a menudo es más difícil convencer de los ideales igualitarios a los oprimidos que a los opresores[21].

Por lo que respecta a Chaikovski, nos encontramos con frecuentes alusiones o referencias directas a este tipo de relaciones, siendo quizá la más destacada la que mantuvo con un joven cochero de *droshky* llamado Iván, o Vania (aunque en la Rusia del siglo xix era habitual llamar a todos los cocheros por este diminutivo del nombre común Iván), que duró varios meses a lo largo del verano y el otoño de 1886. «Podría contarte algo más sobre esta estancia en Moscú, pero mejor cuando te vea. En pocas palabras, a mis años he vuelto a caer de lleno en las redes de Cupido», escribió a Modest el 18 de septiembre de 1886[22]. Las anotaciones del diario hablan de angustias amorosas, de intercambio de dinero, de las manos de su amante (la fijación de toda la vida del compositor), etc.[23]. Los baños públicos eran lugares de encuentro propicios para los hombres de la misma inclinación que el compositor (incluido, como se ha sabido tras la reciente publicación de su diario, el gran duque Konstantin[24]), que los frecuentaban para liberarse sexual y eróticamente[25]. Otros lugares donde podían socializar eran ciertos restaurantes, mencionados repetidamente en ese contexto por el compositor[26].

Al mismo tiempo, las necesidades afectivas de Chaikovski encontraron una vía de escape mucho más inocente, e incluso conmovedora, en la relación que mantuvo con los niños campesinos de la región de Klin. Los cronistas hablan con unanimidad de su extraordinario afecto por estos muchachos, aunque llegaron a volverse parasitarios en sus incesantes demandas de regalos y dádivas, hasta el punto de que acabó desarrollando estrategias especiales con el fin de evitar tales encuentros[27]. Estos divertidos «flirteos» entre el célebre compositor y los muchachos campesinos abarcaban muchos elementos de su personalidad, desde el apego sentimental hacia los niños arraigado en su propio entorno familiar, su querencia y disfrute del juego, o el lado infantil de su carácter, hasta su compasión por los más desfavorecidos. En cuanto a los niños, les movía la curiosidad, la atracción por un superior social y, sobre todo, el inocente aprovechamiento de su generosidad. Hay que afirmar inequívocamente que Chaikovski no era bajo ningún concepto un pedófilo: los niños que no habían alcanzado aún la madurez sexual jamás fueron objeto de su lujuria. Se sentía atraído por su gracia natural y por su efímero encanto andrógino, no por el deseo de posesión sexual. En estos casos, el erotismo, en la medida en que pudiera estar presente, era del tipo estético y contemplativo, precisamente en el sentido en que Platón interpretaba la atracción erótica por la belleza. No existe prueba alguna de

una conducta reprobable hacia los menores por parte de Chaikovski.

El 18 de octubre, el compositor llegó a San Petersburgo para el estreno de la ópera *Harold*, de Eduard Nápravník, pero la representación se aplazó tras unos pocos ensayos por indisposición de la cantante principal. Chaikovski se alojó en el piso donde vivían Kolia Konradi y Modest, a orillas del Fontanka. En la capital siguió reuniéndose con viejos amigos como Kondratiev, por entonces ya gravemente enfermo, Apujtin, que estaba constantemente triste y desanimado, así como con el príncipe Meshcherski. Este último había llegado a ejercer una considerable influencia sobre el zar Alejandro III, aunque preferían cartearse más que reunirse con regularidad. También encontró tiempo para visitar (dos veces) al gran duque Konstantin y a la familia de su hermano Nikolái, que había adoptado a Georges Léon.

El 5 de noviembre tuvo lugar un concierto de la sociedad de música de cámara de San Petersburgo dedicado íntegramente a las obras de Chaikovski, en el que se interpretaron el *Trío con piano*, el *Cuarteto n.º 2*, la *Sérénade mélancolique* y varias canciones. «Realmente no puedo dejar de advertir cuánto he crecido, o, mejor dicho, cuánto ha crecido mi música en la estimación del público ruso en los últimos años», escribió desde Maidanovo a su benefactora el 10 de noviembre. «Por todas partes y a cada paso encontré en San Petersburgo tantas expresiones de simpatía y afecto que a menudo me sentí conmovido hasta las lágrimas. <…> El concierto incluía dos obras principales (cuarteto y trío), así como algunas piezas menores. El entusiasmo de los asistentes fue auténtico y salí de allí embargado por un sentimiento de profunda gratitud. Las emociones que experimenté fueron tan fuertes que incluso dos días después me sentía bastante indispuesto»[28].

Sin embargo, era Bob Davidov quien ocupaba en mayor grado los pensamientos del compositor. Al día siguiente de la llegada de su hermano a San Petersburgo, Modest invitó a cenar a sus dos sobrinos, Bob y Dmitri, que por entonces estudiaban en la Escuela de Jurisprudencia. A Chaikovski le llamó la atención lo alto y apuesto que se había vuelto su sobrino favorito. El «incomprensible, maravilloso, ideal, infinitamente divino» Bob empezaba a cobrar una importancia cada vez mayor en su vida y, durante las pocas semanas que pasó en la ciudad, su nombre aparece en casi todas las entradas del diario de su tío. Escribió sobre una fotografía que había tomado de Bob (esta foto, que más tarde colgaría en su sala de estar en Klin, ha sobrevivido y muestra a un adolescente con ojos vivos, aunque algo tristes, y la cabeza alzada con orgullo), de la preocupación cuando Bob («¡mi alegría!») se sentía indispuesto, de la ira y los celos cuando Bob no se presentaba a una cita. El 9 de noviembre, día fijado para su regreso a Maidanovo, dejó constancia de que Bob no había acudido a la estación para despedirle: «¡Que le vaya bien! <…> Bobik <…> es cruel, aunque entrañable»[29].

El 10 de noviembre, de regreso en Maidanovo, intentó reanudar su trabajo en *La hechicera*, pero la enfermedad se lo impidió una semana. Durante su estancia en San Petersburgo había tenido varios problemas de salud y, un mes antes, en uno de sus ataques de hipocondría, había escrito en su diario que, cada vez que hacía el menor esfuerzo, sentía como si le insertaran un clavo en la cabeza[30]. Inexplicablemente, estos síntomas habían desaparecido por completo cuando

partió hacia Moscú el 19 de noviembre para asistir a los ensayos de *Cherevichki*, la versión revisada de *Vakula el herrero*. El estreno de la ópera en el Teatro Bolshoi estaba previsto para mediados de enero de 1887, con el atractivo adicional de contar como director de orquesta con el propio Chaikovski, que tuvo que aprender la técnica básica mediante una serie de lecciones que recibió de Ippolit Altani, director musical del Bolshoi. De vuelta a casa, recibió la visita de Modest y Hermann Laroche para celebrar juntos el Año Nuevo y se sintió inquieto por los signos de deterioro de su viejo amigo, que había reducido sus actividades como crítico y profesor, e incluso se había visto obligado a renunciar a su puesto en el conservatorio[31]. Poco después, en Moscú, el violinista Samuil Litvinov, cuyos estudios musicales en el conservatorio había financiado en la década de 1870, fue a ver a Chaikovski para contarle que atravesaba por grandes apuros económicos y le pidió ayuda para poder comprar un buen violín[32]. Chaikovski describió este encuentro a la señora von Meck, sugiriéndole que tal vez ella podría ayudarle. Sin embargo, la negativa que recibió de la dama fue inesperadamente dura. Tras afirmar que no tenía por costumbre hacer regalos a personas que no conocía, añadió: «Perdonadme, querido, pero se trata de una típica estratagema judía, ya que, a fin de cuentas, se trata de un judío». Un triste ejemplo de fanatismo e intolerancia por parte de quien, por lo demás, era una librepensadora de mente desprejuiciada[33].

El 19 de enero de 1887, Chaikovski dirigió el estreno de *Cherevichki* en el Teatro Bolshoi de Moscú. Fue su primera experiencia al frente de una orquesta sinfónica y, a pesar de su pánico ante la perspectiva de una exposición tan pública, el evento se saldó con un gran éxito. El 5 de marzo obtuvo un éxito similar al dirigir un concierto de obras suyas en la Sociedad Filarmónica de San Petersburgo. Según sus propias palabras, el disfrute que le produjeron estos empeños, desconocidos hasta entonces para él, fue «tan potente y extraordinario que me resulta imposible expresarlo con palabras», y, aunque le hubieran quitado varios años de vida no lo lamentaría: «Experimenté momentos de absoluta felicidad»[34]. Sin embargo, la acogida recibida por *Cherevichki* resultó dispar: la crítica objetó que tanto el libreto como la música carecían de la verdadera comedia que encerraba el cuento fantástico de Gógol, y el público, tras la primera muestra de entusiasmo, dejó de acudir al teatro. La ópera no volvió a representarse en vida del compositor.

Justo después de su estreno, se enteró de la repentina muerte de su sobrina Tania en San Petersburgo. La joven había asistido a un baile de disfraces en la Asamblea de Nobles y de pronto se desplomó, al parecer por un fallo cardíaco. La noticia sacudió profundamente a Chaikovski, como atestigua la anotación que realizó en su diario al día siguiente, el 21 de enero: «Un estado extraño. La muerte de Tania, que ha estallado trágicamente en mi vida, parece acecharme como una obsesión»[35]. La señora von Meck reaccionó ante la triste noticia el 28 de enero/9 de febrero con su inconfundible estilo: «Ha saldado demasiado pronto sus cuentas con la vida, aunque, por otra parte, Dios le ha concedido la mejor forma de morir, una muerte rápida. Siempre he dicho que sólo los justos pueden morir así: es una recompensa que Dios les da por haber llevado una vida libre de toda maldad»[36]. El compositor decidió no viajar a San Petersburgo para el funeral de su sobrina. Sólo unas semanas más tarde, el 7 de marzo,

durante una de sus visitas a la capital, visitó su tumba en el monasterio Alexander Nevski, acompañado por su sobrino Yuri, por entonces en la Academia de Cadetes. La muerte de Tania fue un duro golpe para toda la familia Davidov, pero Chaikovski se preocupó sobre todo por su efecto en Bob, que siempre se había sentido muy unido a su hermana mayor. Ni siquiera le tranquilizó su telegrama del 21 de enero, en el que el muchacho le aseguraba que «estaba soportando el dolor con entereza»[37].

A comienzos de abril, el adorado sobrino visitó Maidanovo. «¡¡¡Ha llegado Bob!!!» escribió Chaikovski en su diario. «Tomamos el té juntos. <…> La charla inexpresivamente dulce de Bob. <…> Mirando dibujos con Bob y conversando hasta las 11:30»[38]. Después de su partida, que tuvo lugar el 4 de abril, compartió sus emociones con Modest: «No puedo expresarte lo agradable y deliciosa que me ha resultado su estancia y cómo le adoro. Nos comportábamos como niños, construyendo acueductos, haciendo canales con el agua que se derretía y charlando sin parar como cotorras. <…> Hoy me siento triste sin Bob, a quien acompañé por la mañana al tren correo»[39]. La vida en Maidanovo, a pesar de las muchas comodidades y las condiciones favorables para el trabajo creativo, fue poco a poco perdiendo su encanto para el compositor, en un nuevo ejemplo de sus habituales cambios de humor (en su mayoría sólo temporales). El 16 de marzo de 1887, agotado por el interminable trabajo de corrección de su última ópera *La hechicera*, anotó en su diario: «No tiene sentido ocultarme a mí mismo que, básicamente, la poesía de la vida campestre en soledad se ha desvanecido. *En ningún lugar me siento tan miserable como en casa*. <…> ¿Debo realmente vivir en soledad? Cuando estoy en la ciudad, me parece una bendición estar aquí, mientras que, cuando estoy aquí, no experimento ninguna alegría»[40].

Desde hacía algún tiempo, era consciente de que la salud de su amigo Nikolái Kondratiev se estaba deteriorando rápida e inexorablemente, una circunstancia que se hizo particularmente visible para el compositor durante sus últimas visitas en San Petersburgo en la primavera de ese año. Un *consilium* médico acabó diagnosticando a Kondratiev una nefritis en fase terminal. Chaikovski se enteró del fatal diagnóstico a través de una carta de Emma Genton que le llegó a Maidanovo el 22 de abril. Varias anotaciones en el diario de los días siguientes revelan su profundo pesar. Al llegar a San Petersburgo el 10 de mayo, inmediatamente después de desayunar, acudió a visitar a su desahuciado amigo. «Una impresión terrible. Ha cambiado hasta quedar irreconocible», dice el diario[41]. Día tras día, durante una semana, estuvo presente en el apartamento de Kondratiev. Según le informaron, no tenía ninguna esperanza de vida, pero la agonía podría durar un tiempo indeterminado, de modo que el 16 de mayo el compositor partió hacia Moscú.

Chaikovski tenía la intención de quedarse parte del verano, como el año anterior, con Anatoli y Praskovia, a cuya casa se dirigió el 20 de mayo, de nuevo acompañado de Aliosha. La parte principal y más placentera del viaje la hicieron en un barco de vapor por el Volga, llegando a Tiflis diez días después. Tal como le habían recomendado sus médicos, se dirigió a continuación, junto con la familia de su hermano, al famoso balneario de Borzhom, en el Cáucaso, con el fin de tomar baños, beber aguas minerales y mejorar de ese modo su delicado

estómago. A pesar del previsible y detestado bullicio social, fue capaz de trabajar en su *Suite n.º 4*, op. 61, un arreglo de algunas piezas de Mozart, que más tarde recibiría el subtítulo de *Mozartiana*. Incluso encontró tiempo para solicitar a Alejandro III que asignara fondos para completar la construcción del nuevo teatro de ópera en Tiflis, petición que le fue concedida. En compañía de Modest y Kolia, que habían llegado el 21 de junio, Chaikovski se sintió cada vez más turbado por los pensamientos sobre el moribundo Kondratiev, que había sobrevivido milagrosamente al viaje al balneario alemán de Aquisgrán, cuyas aguas, según creían los médicos, podrían prolongar su vida unos meses más. Finalmente decidió que el deber moral le exigía asistir a un viejo amigo en su lecho de muerte. En consecuencia, pasó más de un mes en Aquisgrán. Tras solicitar a la señora von Meck que le enviara su «cantidad presupuestaria» con un mes de antelación debido a circunstancias imprevistas, el compositor partió de Tiflis el 11 de julio, esta vez solo. «Congoja hasta las lágrimas», escribió al día siguiente en el diario. «Mi partida. Fue terrible separarme de Aliosha»[42]. Kondratiev, cuya agonía fue larga y dolorosa, expresó una «indescriptible alegría» al ver a su amigo, que llegó a Aquisgrán el 15/27 de julio. «Lloraba y me besaba sin parar», escribió Chaikovski a Modest un día después[43].

Las entradas del diario realizadas en Aquisgrán reflejan con especial claridad la ambivalencia de los sentimientos de Chaikovski respecto a su amigo, sobre todo si se comparan con el flujo incesante de elogios hacia Legoshin. Mientras que, por una parte, sentía una profunda compasión por el enfermo, por otra experimentaba aversión a los detalles físicos tanto de la enfermedad como de su tratamiento. La idea de la muerte le producía un pánico atroz y ansiaba escapar de allí. Lloraba por el padecimiento del enfermo y, al mismo tiempo, le irritaban tanto su comportamiento como su carácter. De hecho, estas anotaciones revelan no sólo su actitud hacia esta amistad en particular, sino también aspectos sutiles de su propia personalidad, su capacidad innata para el autoanálisis despiadado y las contradicciones emocionales que podían desgarrarlo. Una de las anotaciones más reveladoras de esas semanas en Aquisgrán está fechada el 16/28 de agosto de 1887: «No puedo describir las escenas que he presenciado, pero no podré olvidarlas nunca. <…> Inconcebible zozobra de mis nervios. <…> Horas agónicas. ¡Qué cosa más extraña! – Me hallaba completamente bajo la presión del *horror* y la *angustia*, ¡¡¡pero *no de la compasión*!!! Tal vez sea porque N[ikolai] D[mitrievich] [Kondratiev] muestra miedo y pusilanimidad ante la muerte, y, aunque yo mismo soy tal vez igual de cobarde con respecto a la muerte, aun así, cuando empieza a lamentarse con desesperación como un niño o una mujer, siento más terror que compasión. Pero, mientras tanto, ¡¡¡Dios mío, cómo sufre!!! No puedo entender por qué siento tanta acritud. ¡No! Sé que no soy ni ruin ni desalmado. Son simplemente mis nervios y mi egoísmo, que me susurran cada vez más fuerte al oído: "¡Vete, no te tortures, apártate!"… Pero aún no me atrevo a pensar en la partida»[44]. No es de extrañar que fuera esta la época de mayor intimidad con Legoshin, lo que le proporcionó cierto alivio emocional y puede que incluso le ayudara a reanudar el trabajo en la *Mozartiana*, tal vez como medio de distracción, e incluso a completarla.

El 23 de agosto, el sobrino de Kondratiev, Dmitri Zasiadko, llegó a Aquisgrán para ocupar el puesto del compositor junto al lecho de muerte de su tío. Parece

claro que, para entonces, la resistencia de Chaikovski había llegado a su límite, como atestigua la siguiente entrada del diario: «Todo el día ha sido una pesadilla. Atormentado por un violento egoísmo. Mi único pensamiento: ¡¡¡marcharme!!! Agotada la paciencia. <…> ¡Señor!, ¿llegará el día en que no sufra más estos tormentos!»[45]. Dos días después partió de Aquisgrán rumbo a San Petersburgo, donde llegó el 28 de agosto. Inmediatamente fue a consolar a María, la esposa de Kondratiev, y dos días más tarde, cansado y destrozado moralmente, estaba de vuelta en su casa de Maidanovo, donde los recuerdos de Aquisgrán siguieron persiguiéndole durante mucho tiempo. El compositor no volvió a ver a Kondratiev. Tres semanas después, el 22 de septiembre, Chaikovski escribió en su diario una última y lacónica entrada: «*Noticias de la muerte de N[ikolai] Dm[itrievich] Kond[ratiev]*, ocurrida ayer»[46]. Kondratiev murió a la edad de cincuenta y cinco años. Comentando años después la estancia de cinco semanas de su hermano con el amigo moribundo, Modest observó que Chaikovski «calculó mal la inmensidad de la empresa en relación con su propia resistencia personal», y añadió: «En abstracto, nadie empatizaba con su prójimo con más intensidad que él; sin embargo, lo cierto era que nadie podía hacer menos. <…> Al final, a pesar de haber hecho “demasiado” por la amistad, hizo “demasiado poco” por el enfermo, en comparación con el colosal despliegue de fuerzas que le exigía el generoso acto»[47].

La experiencia de Chaikovski en Aquisgrán sirvió para acentuar sus sentimientos religiosos más íntimos. El día antes de la muerte de su amigo, el compositor escribió en su diario: «Mi *religión* se ha revelado de una manera infinitamente más clara. He pensado mucho en Dios, en la vida y en la muerte, durante todo este tiempo, y especialmente en *Aquisgrán*, las preguntas fatídicas: ¿por qué? ¿cómo? ¿para qué? Me gustaría definir mi religión en detalle, para poner en claro, de una vez por todas, cuál es mi fe y cuáles son sus límites. Pero la vida, con todas sus vanidades, va demasiado deprisa y no sé si tendré tiempo de expresar ese *credo* que recientemente se ha ido gestando en mí»[48].

La muerte está siempre estrechamente relacionada con el amor y la creatividad. La agonía de su amigo que acababa de presenciar le hizo comprender dolorosamente la naturaleza efímera de la vida humana, agudizando su sentido del conflicto entre lo espiritual y lo terrenal, y dotando a su obra posterior de un nuevo patetismo. Este parece un punto apropiado para una investigación, forzosamente breve por razones del formato de este libro, sobre el carácter de sus sentimientos religiosos, su desarrollo y sus especificidades, una cuestión de considerable complejidad[49]. Esto es especialmente imperativo dadas las continuas lecturas selectivas de sus textos y su música en Rusia, en un intento de demostrar que era un cristiano ortodoxo ejemplar, lo que no difiere, en esencia, de los esfuerzos soviéticos por presentarlo como un precursor del «realismo socialista». Dotado, como hemos visto repetidamente, de una notable capacidad de introspección, Chaikovski escribió a su benefactora el 23 de noviembre/5 de diciembre: «Ya veis, mi querida amiga, que estoy hecho de contradicciones, y he llegado a una edad avanzada sin reposar en nada positivo, sin haber calmado mi agitado espíritu ni con la ayuda de la religión ni de la filosofía»[50].

La palabra clave es, sin duda, *contradicciones,* ya que no es posible, tras un examen minucioso, hablar de la percepción y la respuesta del compositor a la

vida en términos de una visión del mundo coherente e intelectualmente consistente, de una *Weltanschauung*, sino más bien de una «sensibilidad ligada al mundo», *Weltempfindung* (*mirooshchushchenie*), bien arraigada en los componentes intuitivos y estéticos dentro de su psique, a la vez responsables de y moldeados por un poderoso sentimentalismo, una característica central de su personalidad y de su temperamento. Fue este, más que ningún otro, el factor que proporcionó un sentido unitario a lo que podríamos llamar su «universo existencial».

Sin embargo, como estado psicológico, la emoción es por fuerza contradictoria, está sujeta a súbitos cambios, depende del estado de ánimo o de las circunstancias, y es incapaz de producir actitudes estables ante el mundo en general. En el caso de Chaikovski, ya hemos visto numerosos ejemplos de reacciones diferentes, e incluso opuestas, ante experiencias y acontecimientos esencialmente similares, un rasgo que se aplica asimismo a las cuestiones relativas a la fe. Sin embargo, de ello no se deduce que en su búsqueda religiosa estuviese dominado exclusivamente por los sentimientos. Por el contrario, sus diarios y su correspondencia no dejan lugar a dudas sobre la profunda y constante preocupación del compositor, durante la etapa creativa de su vida, por las «cuestiones últimas» del sufrimiento humano que requerían una sofisticada reflexión y un gran vigor ético. Precisamente el reconocimiento de su incapacidad para encontrar las respuestas, tal como confesaba en la carta citada, atestigua la fuerza de su intelecto, ya que lo comparte con todo el género humano: a pesar de todos los esfuerzos creativos y cognitivos de los más grandes artistas, científicos y teólogos, estas cuestiones siguen siendo, en última instancia, tan enigmáticas como siempre. Esto hace que una persona que busca el sentido de la vida se encuentre ante dos opciones: o bien rendir sus inclinaciones racionales y emocionales a las respuestas simplistas ofrecidas por las ideologías y las religiones tradicionales, o bien soportar la permanente lucha vital con todo tipo de conflictos que se engendran tanto en el interior como en el exterior de uno mismo, en un intento de alcanzar una visión que satisfaga sus propias necesidades psicológicas. En ese sentido, y en tanto que individuo singular de mente reflexiva a la par que emocional, Chaikovski no podía sentirse verdaderamente cómodo dentro de los estrechos márgenes religiosos de la Iglesia ortodoxa rusa.

Por otra parte, es innegable que estaba dotado de una sutil y variopinta sensibilidad religiosa, que hallaba expresión en una visión sumamente intuitiva de lo trascendental (que en ocasiones trataba como providencial; por ejemplo: «Pensando en todo lo que me ha sucedido, me he preguntado varias veces sobre una Providencia que se ocupa especialmente de mí»[51]), en su culto casi platónico a la belleza, bien fuese en la naturaleza, bien en la música, que implica en última instancia el papel de un Creador, divino y humano («La música es el más bello de todos los dones que el Cielo ha concedido a una humanidad que vaga en las tinieblas»[52]), y en su apasionada ansia de creer («No hay nadie a quien envidie tanto como a las personas profundamente religiosas»[53]).

Todo esto explica su deseo de formular lo que él llamaba en la citada entrada del diario «mi *religión*», dejando claro de ese modo que se trataba de su fe personal e íntima, no de la tradicional u oficial, es decir, la ortodoxa rusa. Y es indudable que tenía razón al cuestionar que «las vanidades de la vida» pudieran

dejarle tiempo para expresar su *credo* (el ruso dice: «símbolo del credo», en claro gesto al credo de Nicea, que es aceptado, en sus puntos básicos, por todas las confesiones cristianas formales). Sin embargo, las declaraciones del compositor, realizadas en diversos contextos, permiten vislumbrar lo que podría haber tenido en mente. Pero esto debe ir precedido de una consideración acerca de los cambios que pueden rastrearse en su conciencia religiosa a medida que fue evolucionando a lo largo de su vida.

En primer lugar, Chaikovski nació y creció en una familia intrínsecamente religiosa en el sentido tradicional: es evidente que sus padres nunca sintieron dudas al respecto, ni se preocuparon demasiado por las cuestiones existenciales. Esto quiere decir que el ámbito de la Iglesia ortodoxa, sus prácticas y ritos sagrados, con los que se familiarizó a fondo desde su infancia, dejaron una profunda huella en su mente creativa, que nunca se desvaneció: recordaba, por ejemplo, con ternura el momento en que, siendo niño, cantó en el coro de la escuela durante la liturgia solemne dirigida por el patriarca: «¡Qué orgulloso me sentí entonces de participar en el servicio con mi canto!», y describe la experiencia como algo que produjo «el más profundo impacto poético» en él[54]. Chaikovski era consciente del vínculo intrínseco que existía en su mente entre las tradiciones culturales y religiosas rusas: «Creo que mi simpatía por la fe ortodoxa, cuya doctrina ha sido minada durante mucho tiempo en mí por una crítica destructiva, tiene su origen en mi afecto innato por su elemento nacional»[55]: estéticamente hablando, estos dos componentes se reforzaron mutuamente.

Esto explica en gran medida su incapacidad para apreciar la belleza de la misa latina («me gusta mil veces más nuestra propia liturgia ortodoxa»[56]) y declaraciones extrañas, como la afirmación de que «nuestro Dios ruso» no puede ser el mismo que invocan «los sórdidos capellanes romanos y otros predicadores extranjeros»[57]. Sin embargo, como suele ocurrir, con el tiempo llegó a considerar la mayoría de las prácticas eclesiásticas como mera rutina: no existen pruebas de que Chaikovski frecuentase la iglesia durante la mayor parte de su vida[58] y, tanto en sus diarios como en su corpus epistolar, no hallamos ni una sola referencia al misterio de la confesión. No obstante, algunos hábitos arraigados permanecieron en él: así, en la entrada del diario sobre la necesidad de formular su religión personal, observa que, aunque ello requeriría un nuevo modo de rezar, él seguía rezando «a la vieja usanza», como le habían enseñado, añadiendo: «Por cierto, Dios no necesita saber cómo y por qué rezamos»; y, sorprendentemente: «Dios no necesita la oración. Somos *nosotros* quienes la *necesitamos*»[59].

Sin embargo, su actitud hacia la religión sufrió un cambio cuando comenzó a interpretarla en términos prácticos y pedagógicos, y fue esta la única etapa en que la vio como potencialmente relevante en relación con el tema de la homosexualidad. Esto ocurrió en 1876, como ya hemos visto, cuando el pequeño Kolia Konradi entró en la vida de Modest y en la suya propia, y tenía que ver con sus temores de que las inclinaciones homoeróticas pudieran provocar daños psicológicos y sociales devastadores para los tres. Fue esta la razón por la que el compositor encomió la religiosidad de su hermano como instrumento de autocontención, lo que está implícito en su comentario sobre la misma como testimonio de «la alta calidad del metal» del que, como esperaba, estaba forjado

Modest[60]. Al mismo tiempo, se esforzaba por diferenciar sus propias opiniones sobre el tema de las de su hermano: «Teóricamente, no estoy de acuerdo contigo en nada»[61]. En cuanto a la homosexualidad, estaba dispuesto a reconocer en ella «el mayor y más insuperable obstáculo para la felicidad», pero también la circunstancia de que se trataba de un «hecho natural»[62]. Es decir, nunca la trata como «pecado», ni tampoco –de manera reveladora– desvela el más mínimo signo o deseo de arrepentimiento en un sentido religioso o eclesiástico: a sus ojos, la homosexualidad era, en el peor de los casos, una de sus numerosas debilidades, una concesión a las bajas exigencias de la carne.

La crisis matrimonial de 1877 tuvo como consecuencia, por un lado, que Chaikovski se diera cuenta de que su sexualidad no podía cambiarse; por otro, le inspiró una vaga confianza en algún principio superior y benévolo que guiaba su vida, ya que la providencial intervención de Nadezhda von Meck le había permitido sobrevivir física y mentalmente. En adelante, según demuestran sus cartas y diarios, los temas religiosos y sexuales nunca aparecerían en el mismo contexto. Sin embargo, a pesar de la recién adquirida creencia en el destino, le resultaba imposible armonizar sus afinidades intelectuales y emocionales con la religión. Así, el 29 de octubre/10 de noviembre de 1877 escribía a su benefactora desde Clarens: «Debo deciros que, en lo que atañe a la religión, mi naturaleza está dividida y todavía no he sido capaz de encontrar la armonía»[63]. Fueron la tristeza y el dolor por la muerte de sus seres queridos los que le hicieron reconsiderar aún más, o al menos intentar reconsiderar, sus actitudes hacia la religión y su relación con la ortodoxia rusa.

Poco después de la muerte de Nikolái Rubinstein abordó estas cuestiones en una importante carta a la señora von Meck del 16/28 de marzo de 1881, que, debido a su extensión, sólo puede citarse aquí de modo fragmentario: «Es posible ser cristiano en la vida y en los hechos sin aferrarse ciegamente al dogma <…>. ¡Oh, si los hombres pudieran ser cristianos en el fondo además de en la forma! ¡Si todos estuvieran penetrados por las sencillas verdades de la moral cristiana, en las que está contenida toda la verdad de la vida! Desgraciadamente, nunca podrá ser así, porque, en tal caso, vendría a la tierra el reino del bien eterno y perfecto; y nosotros, debido a nuestra propia constitución, somos criaturas imperfectas, capaces únicamente de entender el bien como lo contrario del mal <…>. Deberíamos al menos ser indulgentes con aquellos que, en su ceguera, se sienten atraídos por el mal por algún impulso innato. <…> Siento que estoy expresando pensamientos *vagos* de manera *vaga* – pensamientos que vagan por mi mente, porque un hombre bueno y muy querido acaba de desaparecer de esta tierra. Pero, aunque pienso y hablo vagamente, lo *siento* todo con claridad. <…> La luz de la *fe* penetra cada vez más en mi alma. Sí, querida amiga, me siento cada vez más atraído por ella, es el único escudo contra toda adversidad. Siento que estoy *aprendiendo a amar a Dios* de un modo que antes desconocía. De vez en cuando me asaltan las dudas; todavía me esfuerzo a veces por concebir lo inconcebible con mi débil y lamentable cerebro; pero la voz de la verdad divina habla cada vez más fuerte en mi interior. A menudo encuentro un goce indescriptible al postrarme ante la inescrutable (aunque indudable, en lo que a mí respecta) sabiduría de Dios». Luego describe sus hábitos de oración, admite que no puede decir por qué Dios eligió protegerlo en la desgracia, y concluye: «En algún lugar

debe existir ese reino de la felicidad eterna, que tan vanamente buscamos en la tierra. Llegará un día en que se resolverán todos los enigmas que asaltan a nuestra mente, y comprenderemos por qué Dios encuentra imperativo someternos a todas estas pruebas»[64]. Merece la pena destacar en esta apasionadoa argumentación el énfasis que pone en la emoción, consecuencia en última instancia de su congoja por la muerte de Rubinstein, por encima del intelecto: en su compromiso con el acto de fe, se apoya en la claridad que le ofrece el sentimiento, no en los «vagos» pensamientos que rondan por su «débil y lamentable» cerebro.

Los años 1881-1887 suponen el periodo de mayor acercamiento del compositor a la Iglesia ortodoxa rusa, aquel en el que intentó comprender y apropiarse de su doctrina oficial. Su ejemplar de la Biblia está lleno de marcas y anotaciones, entre ellas las fechas en que leía cada pasaje. Aunque es posible que empezara a leerla antes, la primera fecha indicada en el margen es el 11 de septiembre de 1885 y la última, el 3 de febrero de 1892. En total, contiene 75 anotaciones de este tipo, con una distribución muy desigual: 1886 es el año en el que son más frecuentes, mientras que no hallamos ninguna entre septiembre de 1887 y octubre de 1888; en 1888 hay sólo una, dos en 1889, una en 1890, ninguna en 1891 y una en 1892[65].

No hay duda de que Chaikovski leyó con atención la Biblia, estableciendo paralelismos entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, pero esta secuencia no sugiere un «estudio sistemático» de las Escrituras, como afirman algunos autores rusos. No está claro si realmente leyó el Pentateuco o el resto del Nuevo Testamento, aparte de los Evangelios, es decir, los Hechos, las Epístolas y el Apocalipsis. Además, a lo largo de ese mismo periodo siguió familiarizándose con otra literatura relacionada, que incluía los tres primeros volúmenes de la *Historia de la Iglesia rusa* del patriarca Macario, así como los escritos sobre religión de autores tan dispares como Renan, Tolstói y Flaubert.

Chaikovski se interesó profesional y artísticamente por la música espiritual y religiosa. Escribió dos importantes composiciones en este género, la *Liturgia de San Juan Crisóstomo* y el *Servicio de Vísperas* (*Vsenoshchnoe bdenie*). En ambas obras, su intención expresa era escribir una música que siguiera de cerca el modelo bizantino original. La *Liturgia* (op. 41, 1878) fue concebida y creada inmediatamente después de su crisis matrimonial. Tras su estreno laico en 1881, las autoridades religiosas prohibieron su interpretación en los rituales eclesiásticos[66]. El *Servicio de Vísperas* (op. 52) resultó ser un proyecto difícil: el autor escribió que se sentía «completamente perdido» en la sabiduría litúrgica, «que necesita más de una vida para ser comprendida» y en más de una ocasión le había llevado «al borde de la locura»[67]; necesitó un año y medio (entre mayo de 1881 y noviembre de 1882) para completar la partitura[68].

A partir de 1888, el interés de Chaikovski por las cuestiones religiosas disminuyó claramente. Como indican las fechas en los márgenes, desde ese año hasta su muerte sólo abrió la Biblia en cinco ocasiones, frente a las 49 (!) veces que lo había hecho en 1886. En alguna ocasión volvería a aparecer de modo fugaz, como en 1893, cuando se suscribió a la revista *El heraldo espiritual*, que empezó a publicar la Academia Espiritual de Moscú, pero dejó de leerla después del número de abril; el resto de la suscripción quedó sin abrir[69]. También dejó

de componer música espiritual[70] y en 1893 declinó amablemente la petición del gran duque Konstantin de escribir un réquiem.

La única explicación plausible para este cambio tan evidente podría ser su permanente frustración a la hora de encontrar en el seno de la Iglesia un consuelo que le satisficiera, y de reconciliarse con aquellos de sus dogmas que iban en contra de su propia visión del mundo. Numerosos pasajes en sus cartas y diarios permiten incluso identificar e interpretar las posturas doctrinales que no pudo aceptar hasta el final de su vida.

La primera objeción importante de Chaikovski tenía que ver con el punto de vista teológico y exegético sostenido por todas las creencias cristianas sobre la continuidad y la compatibilidad del Antiguo y el Nuevo Testamento. Esta idea la rechazó tanto de manera implícita, en las marcas y anotaciones efectuadas en su ejemplar de la Biblia[71], como explícita, tal como muestra una entrada del diario en la que se refiere al Salterio (que tradicionalmente se atribuye al rey David): «Qué abismo tan infinitamente profundo existe entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Leo los salmos de David y no comprendo, en primer lugar, por qué se los tiene en tanta consideración artística y, en segundo lugar, qué pueden tener en común con los Evangelios. David pertenece totalmente a *este* mundo. Divide a todo el género humano en dos fracciones desiguales: los impíos (que constituyen la mayoría) y los justos, a cuya cabeza se sitúa él mismo. <…> Los impíos serán exterminados, y los justos disfrutarán de todos los bienes de la vida terrenal. ¡Qué poco tiene que ver eso con la enseñanza de Cristo, que rezó por Sus enemigos, sin prometer a Sus vecinos ningún bien terrenal sino el reino de los cielos! Cuánta poesía y cuánto sentimiento de amor y de piedad por la gente encierran las palabras: “Venid a mí los fatigados y agobiados”. En comparación con estas sencillas palabras, los salmos de David no son nada»[72]. Una vez más, se hace hincapié en el componente emocional del mensaje de Cristo, el del amor y la compasión, el más cercano al propio corazón del compositor. La segunda objeción se desprende fácilmente de la cita anterior: su negativa a creer en el concepto de castigo divino, en la que se mantuvo hasta el final. Hemos visto que lo que valoraba especialmente en las novelas de Lev Tolstói era la negativa por parte del autor a realizar juicios sobre sus personajes. De hecho, la palabra *pecado,* esencial para cualquier discurso religioso cristiano, no pertenece en absoluto al léxico de Chaikovski, que prefería tratar los defectos morales en términos de «imperfecciones», «debilidades», «faltas», «carencias» y similares. Repetidamente expresó su perplejidad ante lo que, en última instancia, constituye un problema central de la teodicea: cómo conciliar la misericordia y la justicia infinitas de Dios. El 29 de octubre/10 de noviembre de 1877 escribió a la señora von Meck: «Por ejemplo, por mucho que haya pensado en el dogma del castigo y la recompensa, nunca he podido encontrarle sentido. ¿Cómo se puede establecer un límite claro entre las ovejas y las cabras? ¿Premiar por qué, e incluso castigar por qué?», reiterando un mes después: «El dogma del castigo divino, en particular, me parece monstruosamente injusto e irracional»[73]. Y quince años más tarde seguía manteniendo la misma opinión, como demuestra la carta al gran duque Konstantin, a menudo citada, escrita el 26 de septiembre de 1893, poco antes de la muerte del compositor. En el réquiem tradicional, señala, «se habla mucho del Dios que juzga, del Dios que castiga, del Dios que se venga

(!!!)», y prosigue: «Perdonadme, Alteza, pero me atrevo a insinuar que no creo en tal Dios, o al menos que ese Dios no suscita en mí las lágrimas, el éxtasis y el asombro ante el creador y fuente de todo bien que debería inspirarme»[74].

Tal vez el aspecto más delicado de la relación de Chaikovski con la religiosidad cristiana fuese su actitud ambivalente hacia la divinidad de Cristo. No cabe duda de que estaba fascinado, casi hasta el enamoramiento, con Jesús como ser humano ideal y maestro de la verdad. Pero incluso los pasajes citados (y hay otros parecidos) acaban dejando claro que, como muchos otros intelectuales contemporáneos, anteponía el valor moral de la doctrina de Cristo a la visión religiosa. Era el llamamiento de Cristo al amor, la compasión, el perdón y la abnegación lo que atraía poderosamente incluso a quienes profesaban el ateísmo[75]. Esta imagen de Jesús como humanista laico había sido popularizada por Renan, uno de los escritores favoritos del compositor, que en aquella época llegó a ejercer una considerable influencia en la vida cultural tanto en Rusia como en toda Europa[76].

En la entrada del diario donde habla de la revelación gradual de «su» religión, así como de su credo («símbolo de la fe»), que había elaborado «minuciosamente», leemos: «Qué extraño me he sentido al leer que hace sólo 365 días aún temía confesar que, a pesar de los resplandecientes sentimientos de simpatía que Cristo evocaba en mí, me atrevía a dudar de su Divinidad»[77]. Aunque estas palabras parecen sugerir su aceptación definitiva de la divinidad de Cristo, cabe preguntarse si tal creencia, o tal sentimiento, coincidía con el dogma canónico de la Encarnación, según el Credo de Nicea: a saber, que Dios Hijo, segunda persona de la Santísima Trinidad, «uno en esencia con el Padre», se hizo hombre por medio del Espíritu Santo y la Inmaculada Concepción. En otras palabras, sigue siendo legítimo preguntarse si el pasaje citado significa el reconocimiento no sólo de la «divinidad» de Cristo sino también de su carácter divino: en ruso, como en inglés, la palabra *divinity* (divinidad) es polisémica, puede significar tanto sustancia divina como atributo divino. Es decir, que Cristo puede ser considerado «divino» en tanto que portador del mensaje divino, pero no necesariamente como Dios Hijo. De hecho, para un creyente cristiano, la única prueba irrefutable de la divinidad de Cristo es su resurrección, como se canta en el oficio pascual ortodoxo: «Cristo ha resucitado de entre los muertos, pisoteando la muerte con su propia muerte». Pero esto es precisamente lo que parece estar ausente en las reflexiones de Chaikovski sobre la fe, así como en su música (con excepción, por supuesto, de la litúrgica), incluida, como veremos, la *Sexta sinfonía*, a pesar de las imágenes y motivos bíblicos que pueda contener. La razón radica en su incapacidad para creer en la inmortalidad del alma y en la vida eterna, contra la que luchó en vano, espoleado por su miedo a la muerte, hasta el final de su vida[78].

En una carta a la señora von Meck fechada el 23 de noviembre/5 de diciembre de 1877, Chaikovski confiesa su conflicto interior sobre este asunto: «¿Cómo nos imaginamos la vida eterna más allá de la muerte? ¿Como una dicha y un goce sin fin? Sin embargo, la dicha y el goce necesitan, para existir, de su opuesto, el tormento eterno. Esto último lo niego por completo <…>. De modo que he llegado a la convicción, como resultado de mis reflexiones, de que no hay vida futura. Pero una cosa es la convicción y otra el sentimiento y el instinto», y

continúa afirmando elocuentemente que, con convicciones o sin ellas, nunca se conformará con la idea de no volver a ver a sus queridos difuntos, especialmente a su madre[79]; o en una carta, a la que ya nos hemos referido, tras la muerte de Rubinstein: «Quiero creer que existe una vida futura. Cuando este deseo se convierta en un hecho, seré feliz en la medida en que la felicidad sea posible en este mundo»[80]. Este deseo, sin embargo, no se había cumplido, lo que le hizo compartir las mismas dudas con su prima Anna Merkling el 27 de abril de 1884: «No estoy tan impregnado de religión como para creer con certeza que la muerte sea el comienzo de una nueva vida, y no soy un filósofo para resignarme al abismo del no-ser en el que tendría que caer»[81].

Chaikovski era sin duda un hombre con inclinaciones religiosas, que creía –o quería creer– en Dios[82]. Sus oraciones y llamamientos a la ayuda de Dios en los diarios, la correspondencia, las óperas, los borradores de sinfonías, así como sus expresiones de gratitud cuando creía que la había obtenido[83], son totalmente genuinos y a menudo conmovedores. Pero su fe sufrió no sólo por el conflicto con los razonamientos críticos que le ofrecía la razón, sino también por su resistencia emocional, al menos en lo que respecta a la doctrina tradicional. Tenía razón al hablar de *su* religión, que en aspectos fundamentales *no* era, en efecto, la religión de la Iglesia ortodoxa rusa: la negación de la continuidad entre los Testamentos, de la idea del castigo divino, de la vida después de la muerte, la humanización de la divinidad de Cristo, todo ello, desde el punto de vista teológico y en el marco de las tradiciones ortodoxa y católica, no puede calificarse de otro modo que de «herejía». Paradójicamente (aunque él lo hubiera negado con vehemencia), su visión religiosa se antoja más cercana al protestantismo, que fomenta la interpretación individual de las Escrituras y la relación personal con la Divinidad, en comparación con la de cualquiera de las dos iglesias apostólicas. Dado su carácter proclive a los estados depresivos, Chaikovski podría haber empatizado con la «religión de la desesperación» de Kierkegaard (no conocida entonces ni siquiera en Europa).

Sea como fuere, en sus últimos años abandonó el estudio de la Biblia para centrarse en los escritos filosóficos de Spinoza, filósofo al que admiraba mucho, el principal defensor del panteísmo que divinizaba la Naturaleza y el mundo material. El compositor, al igual que su benefactora, se había sentido atraído durante mucho tiempo por esa visión[84], y cabe esperar que las reflexiones de Spinoza que había subrayado expresamente («Todo se mueve en Dios y por Dios <…>. La Revelación divina se constata por su sabiduría y de ningún modo por los milagros, es decir, por nuestra ignorancia») le proporcionaran algún consuelo espiritual[85].

1*DC,* p. 72.

2*SAC,* pp. 78-79. Como casi todas las cartas de Chaikovski a Antonina, las que le envió este verano, incluida esta primera respuesta, no se han conservado.

3*DC,* pp. 74-75.

4*PJ,* 2, p. 40.

5*DC,* p. 75.

6*PSSL,* 13, p. 388.

7*SAC,* pp. 230, 80.

8*PSSL,* 13, p. 405.
9*DC,* p. 209. Mateo 11, 28.
10*Ibid.,* p. 81.
11*SAC,* pp. 230-234.
12*Ibid.,* p. 235.
13*Ibid.,* pp. 236-237.
14*PSSL,* 13, p. 406.
15*Ibid.,* p. 408.
16*Ibid.,* p. 447.
17K[onstantin] R[omanov], *Izbrannaia perepiska,* San Petersburgo, 1999, p. 36.
18*PSSL,* 14, p. 62.
19*Ibid.,* 13, p. 493.
20*DC,* p. 73. Al igual que Aliosha, Legoshin acabaría casándose y en años posteriores visitaría al compositor con su mujer y su hija pequeña (*ibid.,* p. 240). Entre otros jóvenes sirvientes que provocaron su interés se encontraba Nazar Litrov, por entonces al servicio de Modest, quien más tarde le acompañaría a Florencia, donde compuso *La dama de picas* (cf. la anotación del 5 de septiembre de 1886, donde recuerda un sueño reciente en el que «volaba con Nazar desnudo, queriendo y a la vez siendo incapaz de hacer algo con la ayuda de Sasha, el hijo del diácono, etc.» [*ibid.,* p. 93]), y el joven de diecisiete años Vasili Filatov, que llegó a Maidanovo junto con los Kondratiev.
21Para un análisis detallado, véase *TQM,* pp. 464-470.
22*PSSL,* 13, p. 455.
23*TQM,* p. 467.
24«Golubaia krov' velikogo kniazia», publ. S. Bychkov y S. Mironenko, *Moskovskii komso molets,* 6 de diciembre de 1998; véase también L. S. Klein, *Drugaia storona svetila,* cit., pp. 273-278.
25*TQM,* pp. 469-470.
26*TQM,* pp. 468-469. Recordemos el escándalo del restaurante Chautemps, que empañó los primeros años de Chaikovski en San Petersburgo.
27*ZC,* 3, p. 66. Las anotaciones del diario muestran que, de todos ellos, el compositor mostraba un interés especial por un tal Egor Tabachok, a quien a menudo buscaba y con el que a veces jugaba con cometas (*TQM,* pp. 470-471).
28*PSSL,* 13, p. 493.
29*DC,* pp. 106-111.
30*Ibid.,* p. 102.
31*PSSL,* 14, p. 16.
32*Ibid.,* p. 38.
33*PM,* 3, pp. 464-465.
34*PSSL,* 14, p. 58.
35*DC,* p. 123.
36*PM,* 3, p. 461
37*SZD,* p. 277. Cf. las cartas a Nadezhda von Meck, 22 de enero de 1887 (*PSSL,* 14, p. 24); 10 de marzo de 1887 (*ibid.,* pp. 58-59).
38*DC,* p. 146.
39*PSSL,* 14, p. 84.
40*DC,* p. 132.
41*Ibid.,* p. 143.

42*Ibid.,* p. 160.
43*PSSL,* 14, p. 148.
44*DC,* p. 170.
45*Ibid.,* p. 173.
46*Ibid.,* p. 181.
47*ZC,* 3, p. 180.
48*DC,* p. 213.
49Para un tratamiento anterior de esta cuestión, véanse Olga Zakharova, «Chaikovskii chitaet Bibliiu», *Nashe nasledie* 2 (1990), pp. 22-24; *ead.,* «Religioznye vzgliady Chaikovskogo», *CA,* 2, pp. 162-166, y Marina Ritzarev, *Tchaikovsky's Pathétique and Russian Culture,* Farnham, 2014.
50*PSSL,* 6, p. 252.
51*Ibid.,* p. 213.
52*Ibid.,* p. 252.
53*Ibid.,* 12, p. 362.
54*Ibid.,* 8, p. 434.
55*Ibid.,* 7, p. 104.
56*Ibid.,* 8, p. 465.
57*Ibid.,* p. 103.
58Las entradas del diario escritas durante su estancia en Tiflis en 1886 mencionan con frecuencia las visitas de Chaikovski a las iglesias locales, en su mayoría del Exarcado georgiano, pero estos textos dejan bien claro que se comportaba como observador, no como participante. Al instalarse en la región de Moscú, se relacionaba con los párrocos locales, pero ninguno de ellos es mencionado por su nombre en sus diarios, lo que indica una actitud formal más que una implicación personal.
59*DC,* p. 213. Cf. su nota al margen de la oración escrita por el metrapolita Filaret y publicada en *El heraldo ruso* 6 (1892): «Todas estas son frases que Dios no necesita» (*CA,* 2, p. 164).
60*PSSL,* 6, p. 16.
61*Ibid.*
62*Ibid.,* p. 69 (abreviado); *PR,* pp. 253-254 (abreviado); *CA,* 1, p. 128.
63*Ibid,* 6, p. 213.
64*Ibid.,* pp. 69-70. Cf. la carta al mismo corresponsal del 15 de junio de 1883: «La experiencia me ha enseñado que el sufrimiento y la amargura nos asaltan frecuentemente para nuestro propio bien, incluso en esta vida. Pero después de esta vida tal vez haya otra y –aunque mi mente sea incapaz de concebir qué forma puede adoptar– mi corazón y mi instinto, así como mi irreductible repulsión a la muerte (entendida en el sentido de la completa aniquilación del ser), me obligan a creer en ella. Tal vez sólo entonces podamos comprender todo lo que aquí nos había parecido incomprensiblemente injusto y cruel» (*ibid.,*10, p. 177).
65Zakharova, «Chaikovskii chitaet Bibliiu», cit., p. 22.
66Sobre la política represiva de la Iglesia ortodoxa respecto a la música religiosa, véase Ritzarev: «La música espiritual rusa estaba circunscrita dentro de la Iglesia, y dentro de la Iglesia estaba limitada a la práctica litúrgica». No obstante, Jurgenson se arriesgó a publicar la *Liturgia* de Chaikovski, cuya edición completa fue confiscada por la policía por orden eclesiástica. Demostrando audacia, el editor presentó una demanda y la ganó, lo que rompió el monopolio de la Iglesia sobre la publicación de música sacra rusa (Ritzarev, *Tchaikovsky's Pathétique and Russian Culture,* cit., pp. 30-31 n. 22).
67*PSSL,* 10, p. 148.
68También existen algunas piezas religiosas de menor envergadura, que Chaikovski compuso por encargo oficial (para más información, véase Vladimir Morosan, «The Sacred Choral Works of

Peter Tchaikovsky», en *Peter Tchaikovsky, Complete Sacred Choral Works,* Madison, CT, 1996). En 1881, Jurgenson pidió al compositor que editara y arreglara la música sacra escrita por el compositor de finales del siglo xviii y principios del xix Dmitri Bortnianski (1751-1825). Aunque reconoció que este encargo resultaba lucrativo, Chaikovski se quejó, sin embargo, en la carta a Adolph Brodsky del 15/27 de abril de 1882, de que «las obras de Bortnianski son tantas, tan pobres en contenido y tan monótonas que de vez en cuando me invade la desesperación!» (*PSSL,* 11, p. 104).

69Ritzarev, *Tchaikovsky's Pathétique and Russian Culture,* cit., p. 29.

70Zakharova, «Religioznye vzgliady Chaikovskogo», cit., p. 164.

71Así, por ejemplo, expresa, con numerosos signos de interrogación, un sentimiento de indignación respecto a 2Reyes 2, 23 ss. (la venganza de Dios sobre unos niños que se burlaban del profeta Eliseo, enviando dos osos para despedazar a cuarenta y dos de ellos) o respecto a 2Sam 12, 31 (un castigo extremadamente cruel impuesto por el rey David a sus enemigos vencidos).

72*DC,* p. 209.

73*PSSL,* 6, pp. 213, 252.

74*Ibid.,* 17, p. 194. En la misma carta se muestra dispuesto a componer música sobre algunos textos evangélicos, especialmente el que cita repetidamente en sus cartas y en el diario: «Venid a mí los fatigados y agobiados, que yo os aliviaré <...> porque mi yugo es suave y mi carga es ligera» (Mt 11, 28 ss.); y en la carta añade: «¡Qué infinito amor y compasión por el hombre encierran estas mágicas palabras! ¡Qué infinita poesía hay en este apasionado esfuerzo por enjugar las lágrimas y aliviar los tormentos de la humanidad que sufre!».

75Una de ellas era la señora von Meck, que rechazaba explícitamente cualquier tipo de metafísica (se autocalificaba de «realista»): consideraba a Jesucristo un «genio» (en su opinión, el único genio que había existido) y lo admiraba en tanto que «hombre de ideas» (*PM,* 1, p. 75).

76Respecto a la influencia de Renan en Chaikovski, así como en la cultura contemporánea europea y rusa, Ritzarev, *Tchaikovsky's Pathétique and Russian Culture,* cit., pp. 28, 36-46, 135-137.

77*DC,* p. 213.

78*PM,* 1, p. 78.

79*PSSL,* 6, p. 252.

80*Ibid.,* 10, p. 70.

81*Ibid.,* 12, p. 363.

82Como muchos intelectuales rusos de la época, Chaikovski puede ser calificado de «buscador de Dios». Sin embargo, cabe señalar que en ningún momento mostró un interés especial por la filosofía religiosa de Vladimir Soloviov (1853-1900), un importante pensador idealista, cuyos escritos y personalidad atrajeron a un número considerable de seguidores igualmente comprometidos con la búsqueda religiosa e inauguraron el renacimiento religioso ruso del fin de siglo. Chaikovski debió de leer los primeros ensayos filosóficos de Soloviov en los que atacaba el materialismo, que recomienda a la señora von Meck (*PSSL,* 8, p. 390), pero no, según parece, los tratados teológicos y ecuménicos que le hicieron famoso, como, por ejemplo, *Sobre la divinidad* (*Chteniia o bogochelovechestve,* 1878) o *Fundamentos espirituales de la vida* (*Dukhovnye osnovy zhizni,* 1882-1883).

83Cf., por ejemplo: «Cada día, cada hora, doy gracias a Dios por haberme dado esta fe en él <...>. ¿Qué habría sido de mí <...> si no hubiera podido creer en Dios y someterme a su voluntad?» (*ibid.,*12, p. 336).

84Véase, por ejemplo, en una carta a von Meck del 23 de noviembre de 1877/5 de diciembre de 1877: «Al igual que vos, estoy convencido de que, si existe una vida futura, esta sólo puede ser

concebida en el sentido de la indestructibilidad de la materia, en la visión panteísta de la eternidad de la naturaleza, de la que yo sólo soy un átomo microscópico» (*ibid,* 6, p. 252).

85Zakharova, «Religioznye vzgliady Chaikovskogo», cit., p. 165.

Sexta parte
Fama (1888-1893)

25. Un segundo viento

A finales de septiembre, Chaikovski se encontraba de nuevo en San Petersburgo, esta vez para ocuparse de los ensayos de *La hechicera*, cuyo estreno tuvo lugar el 20 de octubre. El compositor dirigió las cuatro primeras representaciones de su nueva ópera y, a pesar, como ya era casi habitual, de las grandes ovaciones durante el estreno, no fue un éxito. La reacción de la crítica fue decididamente desfavorable. Un periódico de San Petersburgo destacó la «inagotable inventiva» de Chaikovski en la elaboración sinfónica de la música, pero también habló de su «incapacidad para transmitir musicalmente la situación dramática»[1]. César Cui coincidió con esta opinión, escribiendo en la *Revista musical* que «Chaikovski es ante todo un poeta lírico de carácter suave, femenino, casi siempre melancólico, aunque sincero y atractivo, <…> su música tiene poca pasión, fuerza o energía, y era previsible que las escenas más dramáticas de su nueva ópera serían insatisfactorias desde el punto de vista musical. De hecho, las escenas dramáticas constituyen el punto más débil de *La hechicera* y, habida cuenta de que ocupan más de la mitad de la ópera, son precisamente las causantes de que la obra en su conjunto acabe fracasando»[2]. Estas críticas afectaron mucho al compositor, que dos semanas después llegó a Moscú exhausto, deprimido y aún conmocionado por los golpes que los periódicos petersburgueses habían propinado a su obra. «No me había esforzado tanto en ninguna otra de mis óperas», explicó, «y, al mismo tiempo, nunca antes había sido objeto de semejante linchamiento por parte de la prensa»[3]. Sin embargo, a este fracaso le sucedió un reconfortante triunfo cuando dirigió un concierto de obras suyas en Moscú el 14 de noviembre, en el cual se estrenó la suite *Mozartiana*. «Todas las piezas del programa obtuvieron un rotundo éxito», proclamó el *Registro ruso* el día 15[4]; el concierto se repitió esa misma noche, con Chaikovski de nuevo en el podio.

Una semana después escribió a la señora von Meck casi con nostalgia: «Os he echado de menos. Las circunstancias han querido que desde hace algún tiempo os escriba con muy poca frecuencia, el contacto entre nosotros no ha sido tan constante, y a veces me parece que me he convertido casi en un extraño para vos. Sin embargo, nunca antes había pensado tanto y tan a menudo en vos como en estos últimos días»[5]. Ciertamente había estado descuidando un poco a su benefactora. Con el auge que había experimentado su fama, sus compromisos profesionales aumentaron considerablemente: las giras por el extranjero, con sus intensas agendas; los requerimientos administrativos; la obligación de realizar frecuentes apariciones en sociedad y en la corte. Su decisión de empezar a dirigir orquestas no hizo sino agravar la situación, consumiendo el poco tiempo y energía que le quedaban. Sin embargo, si la señora von Meck experimentó algún sentimiento de tristeza o irritación por el creciente distanciamiento de su amigo, no lo demostró en absoluto. A la carta que acabamos de citar, respondió con su pasión habitual: «¿Cómo podéis pensar, querido mío, que os habéis vuelto más extraño para mí de lo que erais antes? Al contrario, cuanto más tiempo pasa, cuantas más penas y decepciones experimento, más cercano y entrañable os siento. En vuestra amistad infalible y en vuestra música infaliblemente divina

obtengo el único placer y consuelo de mi existencia. Todo lo que viene de vos me proporciona siempre felicidad y alegría»[6]. Al parecer, se daba cuenta de que él descuidaba su correspondencia sólo cuando estaba realmente agobiado de trabajo o cuando sabía que ella estaba mal y no quería molestarla. Las excepciones eran raras y, aunque a veces, por despiste, él podía olvidarse de felicitarla en su onomástica o en Año Nuevo (ella, en cambio, nunca fallaba en estos protocolos), los términos habituales de afecto –«querida», «adorada», «inestimable», «amiga incomparable»– continuaban inalterables.

Tres días después de un concierto de despedida en San Petersburgo, el 12 de diciembre de 1887, Chaikovski partió para su primera gira de conciertos en el extranjero. La víspera de Año Nuevo lo hallamos solo en una habitación de hotel en Lübeck. Para entonces, el compositor había adquirido la costumbre de viajar sin Aliosha, que se estaba convirtiendo, en parte debido a su desconocimiento de las lenguas extranjeras, más en una carga que en una ventaja durante sus viajes. El 2/14 de enero de 1888, el compositor recibió en Alemania un telegrama oficial de Ivan Vsevolozhski, director de los Teatros Imperiales: Alejandro III había concedido a Chaikovski una pensión vitalicia de tres mil rublos anuales. Más conmovido incluso que contento, escribió ese mismo día a la señora von Meck que, «en verdad, uno no puede dejar de estar infinitamente agradecido a un zar que concede importancia no sólo a las actividades militares y burocráticas sino también a las artísticas»[7].

Ella compartió totalmente el entusiasmo de su amigo, escribiendo el 19/31 de enero: «Os felicito de todo corazón, querido mío, por el favor que habéis obtenido del monarca, y me alegro vivamente de que tengáis semejante mecenas y admirador; que el Señor le conceda salud por su capacidad de apreciar y premiar el talento»[8]. La iniciativa del zar tenía, en efecto, una gran importancia. A pesar de que las circunstancias eran muy diferentes, la concesión de la pensión vinculaba a Alejandro con Chaikovski de un modo no muy diferente al que la subvención del *Ciudadano* había atado para siempre la relación del zar con el príncipe Meshcherski, a pesar de los escándalos políticos y sexuales asociados al nombre de este último. En ambos casos, el apoyo oficial imprimía a los receptores el sello de aprobación personal del monarca, lo que hacía casi imposible repudiar posteriormente a los así agraciados.

Chaikovski se convirtió en uno de los primeros compositores rusos en dar a conocer personalmente sus obras en Occidente. Antes de él sólo lo habían hecho Glinka, que ofreció un concierto en París en 1845, y Anton Rubinstein, cuya fama como pianista virtuoso abrió las puertas de muchas salas de concierto europeas a sus composiciones. La gira de tres meses de Chaikovski en el invierno de 1887/1888, en la que visitó Leipzig, Hamburgo, Berlín, Praga, París y Londres, fue una de las consecuencias positivas de su decisión de dedicarse a la dirección de orquesta. Por razones de agenda, no pudo incluir Viena y Copenhague, aunque en ambas ciudades se había reclamado su presencia. En todos lados recibió una respuesta apasionada del público, una cálida acogida por parte de los músicos y críticas variadas, aunque generalmente favorables. Este viaje resultó muy rico en nuevas impresiones y contactos, consolidando de una vez por todas su fama europea. En Leipzig, considerada la capital musical de Alemania, dirigió la *Suite n.º 1* en un concierto que tuvo lugar en la insigne Gewandhaus el 24 de diciembre

de 1887/5 de enero de 1888, y al día siguiente, en una gala especial organizada por la Sociedad Liszt de la ciudad, se interpretaron el *Trío con piano* y el *Cuarteto n.º 1*. «Fue todo un éxito», escribió Chaikovski a la señora von Meck unos días después[9]. Sus apariciones en Hamburgo y Berlín no fueron menos triunfales, con obras como el *Concierto para piano n.º 1*, la *Serenata para cuerdas*, *Romeo y Julieta* y la *Obertura 1812*, que produjeron un verdadero furor entre el conservador público alemán. En Leipzig conoció al «extraordinariamente encantador» Edvard Grieg, con el que quedó inmediatamente unido por una admiración y un afecto mutuos[10]. Unos meses más tarde, su amistad le llevaría a dedicar a Grieg su obertura *Hamlet*, op. 67. También conoció a Johannes Brahms, al que describió como «un hombre bajito con el rostro enrojecido y una gran barriga» y como un «tremendo bebedor», al tiempo que destacaba que le resultó «muy simpático y en absoluto tan arrogante como me había imaginado»[11]. En Berlín se encontró por casualidad con Désirée Artôt, con la que no se había comunicado en casi veinte años. Inmediatamente fijaron un encuentro y charlaron como dos viejos amigos. «Me alegré muchísimo de verla», escribió Chaikovski a Modest el 23 de enero/4 de febrero. «Enseguida recuperamos el afecto, sin mencionar para nada el pasado. Su marido, Padilla, casi me asfixia con sus abrazos. <…> La vieja dama sigue tan encantadora como hace veinte años»[12].

Desde Alemania viajó a Praga, donde en el transcurso de diez días realizó dos apariciones como director. Su primer concierto en la capital checa tuvo lugar en el Rudolfinum el 7/19 de febrero y en él se interpretaron *Romeo y Julieta*, el *Concierto para piano n.º 1*, con Alexander Siloti como solista, el *Concierto para violín* y la *Obertura 1812*. El segundo se celebró en el Teatro Nacional, donde dirigió la *Serenata para cuerdas*, la *Obertura 1812* y una interpretación escenificada del segundo acto del ballet *El lago de los cisnes*. Ambos conciertos se saldaron con éxitos triunfales. Piotr Jurgenson, que había venido especialmente desde Moscú para ofrecer apoyo moral, fue testigo de una exaltación sin precedentes de los logros de Chaikovski. Su estancia en Praga estuvo marcada por ininterrumpidos festejos musicales y actos en honor del compositor. El pueblo checo lo recibió como embajador no sólo de la música rusa sino de toda Rusia. También en Praga entabló amistad con Antonín Dvořák, que le regaló una copia dedicada de la partitura de su *Segunda sinfonía*, así como con otros compositores y músicos checos. A uno de ellos, el violinista Karel Halíř, que interpretó el *Concierto para violín*, Chaikovski lo calificaría de genio. No esperaba encontrar una acogida tan entusiasta.

Deseoso de compartir con el público musical ruso todo lo que había visto y experimentado durante esta gira como director de orquesta, al poco de su regreso a Rusia se sentó a escribir su «Relato autobiográfico de una gira por el extranjero en el año 1888». Sin embargo, por temor a ser acusado de autopromocionarse, finalmente decidió no publicar esta narración, que sólo se conocería después de su muerte. Al comienzo de su gira, como siempre le ocurría en el extranjero, el compositor había sufrido una «angustia insoportable y mortífera», pero en Leipzig encontró en las familias del violinista Adolph Brodsky y del joven, apuesto y dotado pianista Alexander Siloti «una simpatía y un amor tan vivos y afines que me dieron fuerza y mucho ánimo»[13]. Tras graduarse en el Conservatorio de

Moscú, donde había asistido a la clase de armonía del propio Chaikovski, Siloti había estudiado en Weimar con Franz Liszt. Siloti no sólo participó como solista en sus conciertos durante la gira europea, sino que también mostró una preocupación y un cuidado genuinos por su antiguo maestro, tratando de ayudarle en todo lo posible. El compositor se mostró enormemente agradecido por el apoyo práctico y emocional del joven, especialmente en sus habituales momentos de frustración e hipocondría[14].

Su relación con Vasili Sapelnikov, un joven pianista de considerable talento, que también le acompañaba en la gira, se antoja aún más estrecha y casi íntima. Así se lo confesaba a Modest el 20 de enero/1 de febrero: «Es difícil imaginar un muchacho más simpático y agradable»[15], y tres días después: «Hace casi tres semanas que somos inseparables; le he cogido tanto cariño y se ha vuelto tan cercano y querido, que lo siento como a un pariente próximo. Desde los tiempos de Kotek no había desarrollado tanto afecto por nadie. Es imposible imaginar una persona más atractiva, amable, dulce, delicada y noble. <…> Le considero (y no soy el único) un futuro genio del piano»[16]. Su entusiasmo era tan grande que se filtra incluso en cartas menos personales, como la dirigida a Jurgenson el 20 de enero/1 de febrero; por ejemplo: «Sapelnikov vive muy cerca de mí y me consuela mucho»[17]. Chaikovski incluso se jactaba de esta relación ante su criado Aliosha, comentando que «un gran consuelo para mí es el hecho de que ahora viaja conmigo un pianista ruso que me quiere y me cuida mucho»[18]. Al igual que en el caso de Brandukov, es posible que en la amistad de Chaikovski con Sapelnikov hubiera un elemento erótico. Ambos eran jóvenes y apuestos. Sin embargo, es casi seguro que sus relaciones permanecieron castas, adoptando un carácter sentimental y estético, aunque los vínculos afectivos eran claramente mutuos. Por supuesto, los jóvenes eran conscientes de que su amistad íntima con el famoso compositor podía ser beneficiosa para ellos tanto en el plano material como en el emocional. Podían esperar de él un apoyo importante e influyente para impulsar de forma sustancial sus propias carreras musicales. Al mismo tiempo, Chaikovski era conocido por su gran carisma, que cautivaba los corazones de la gente, por lo que la atracción de los jóvenes por él no debe atribuirse a un mero interés personal, tanto más cuanto que el propio compositor nunca sospechó de la falta de sinceridad de estos, pese a que su susceptibilidad hacia este tipo de asuntos está bien atestiguada en otros casos.

El 10/22 de febrero, Chaikovski partió de Praga en dirección a París, donde dirigió a la orquesta de Edouard Colonne en dos conciertos de obras suyas celebrados en el Théâtre du Châtelet el 21 de febrero/4 de marzo y el 28 de febrero/11 de marzo. La reacción del público francés fue más comedida, pero al menos los prejuicios franceses contra su música parecían ser cosa del pasado. El escritor Romain Rolland, por entonces un joven de veintidós años, asistió a estos conciertos y escribió en su diario un retrato muy vivo de Chaikovski como director de orquesta: «La cabeza de un diplomático o de un oficial ruso. Bigotes hacia los lados y barba cuadrangular. Una frente despejada y ósea, hundida en el centro por un largo surco transversal; arcos protuberantes sobre las cejas; una mirada atenta e inmóvil hacia el frente, pero al mismo tiempo también hacia detrás, hacia sí mismo, como quien dice. Alto, delgado. De una impecable elegancia, con guantes blancos y corbata. Cuando dirige, su cuerpo apenas se

mueve, mientras que su mano derecha marca el ritmo de manera firme, seca y abrupta; a veces (como en el final de la *Suite n.º 3*) esa misma mano acentúa el ritmo con fuertes e intensas sacudidas, con una energía desenfrenada que hace temblar su hombro derecho, mientras que el resto del cuerpo permanece inmóvil. Saluda al público de forma mecánica, decidida y seca, inclinando todo el torso tres veces seguidas»[19].

Durante su estancia en París, además de los numerosos encuentros sociales y profesionales, encontró tiempo para ver a Golitsin[20] y para irse de copas con Brandukov[21]. El 7/19 de marzo se trasladó a Londres, donde dirigió un concierto en el St. James's Hall el 10/22 de marzo, en el cual se interpretaron la *Serenata para cuerdas* y el final de la *Suite n.º 3*. Dos días más tarde se dirigió a Viena y de ahí regresó a Rusia. De vuelta en su país, visitó a su hermano Ippolit en Taganrog, a orillas del mar Negro, y finalmente, el 26 de marzo de 1888, llegó a Tiflis para quedarse un tiempo con Anatoli y Praskovia, donde por fin pudo relajarse y poner en orden sus pensamientos.

A finales de marzo de 1888, Aliosha informó a su amo de que había podido alquilar una pequeña finca en el pueblo de Frolovskoe, no lejos de Klin. Aunque vivía muy confortablemente en Maidanovo, el compositor se había sentido acosado por las multitudes de veraneantes, que le distraían constantemente de su trabajo y perturbaban sus paseos solitarios. Tras un mes en Tiflis y una breve estancia en Moscú, el 24 de abril Chaikovski llegó a su nueva morada, donde Aliosha le esperaba con impaciencia. Le gustaron la casa y sobre todo el jardín, que lindaba directamente con el bosque. Había poca gente en los alrededores, ya que el edificio se encontraba bastante apartado de las rutas más frecuentadas. En este aislamiento, estaba a punto de entrar en el que podemos considerar como el periodo más creativo de su vida. En ausencia de su amo, pero con su plena aprobación, Aliosha se había casado finalmente. Tras conocer a su esposa Fiokla, el compositor la encontró «bonita y agradable».

Sin embargo, apenas tuvo tiempo de instalarse en su nuevo hogar antes de partir de nuevo. El 28 de abril, sin haber descansado realmente, se vio obligado a viajar a San Petersburgo para presentarse ante Alejandro III y agradecer la pensión oficial que le había sido concedida. El zar le recibió con su habitual gentileza y cortesía, aunque el encuentro resultó algo apresurado y no pudieron entablar una conversación significativa. Fue entonces cuando el compositor recibió la pensión que le había sido asignada cuatro meses antes.

Durante su estancia en la capital se encontró también con su hermana, a la que no había visto en dos años, y quedó impactado al contemplar cómo había envejecido. Su cabello se había vuelto gris y se sintió enferma durante todo el tiempo que duró la visita de su hermano, pues sufría de cálculos en el hígado que le causaban tales dolores que se pasaba días enteros sin parar de gritar. Por entonces, Alexandra ya era una irrecuperable morfinómana. Chaikovski se sintió profundamente angustiado y el 9 de mayo escribió a Yulia Shpazhinskaya «Esta mujer tenía, y todavía tiene, todas las condiciones para ser feliz; sin embargo, no se puede imaginar nada más terrible que la vida que lleva»[22].

Para empeorar las cosas, su sobrina Vera contrajo tuberculosis y tuvo que viajar a París para recibir tratamiento, con escasas posibilidades de recuperación, según parecía. Incluso su querido sobrino Bob resultó esta vez una decepción, ya

que había aumentado anormalmente de peso y tenía un aspecto horrible. Sólo Modest, que esperaba con ansia el verano, se mostró alegre, sobre todo cuando el compositor le informó de un nuevo amigo que había hecho recientemente en Tiflis, el príncipe Vladimir Argutinski-Dolgorukov, de catorce años, que pronto formaría parte de su círculo más íntimo; otro joven de estas características sería otro Vladimir, hijo del director de orquesta Eduard Nápravník, con el que mantenía correspondencia desde hacía tiempo.

La inolvidable experiencia de Aquisgrán del año anterior, en la que había atendido a un amigo en trance de muerte, y la renovada confianza en sí mismo como compositor, consecuencia del éxito de su primera gira de conciertos por el extranjero, le exigían insistentemente nuevas ambiciones artísticas. Mientras estaba en Tiflis, Chaikovski había elaborado los primeros borradores de su *Sinfonía n.º 5 en Mi menor*, op. 64. Los primeros apuntes, que datan del 15 de abril, incluyen también un «programa» de la nueva obra que proporciona no tanto un guion detallado cuanto una indicación general del contenido: «Intr[oducción]. Sumisión completa ante el Destino o, lo que es lo mismo, ante los inescrut[ables] designios de la Providencia. Allegro. (1) Murmullos dubitativos, dudas, quejas, reproches contra... XXX. (2) ¿Me arrojaré en brazos de la *Fe*? Un programa maravilloso, si se puede realizar». Junto al esbozo de un tema que finalmente no incorporó a la sinfonía, Chaikovski escribió: «*Consolación*. Un rayo de luz», y al pie del esbozo aparecen las palabras: «No, no hay esperanza»[23]. Un notable testimonio de su ambigua aunque pertinaz búsqueda religiosa.

Hay muchas razones para creer que la crisis que desencadenó la creación de la *Quinta sinfonía* tuvo que ver, en última instancia, con su experiencia junto al lecho de muerte de Kondratiev. Poco después de su partida de Aquisgrán, dijo a la señora von Meck que había sido «uno de los periodos más oscuros» de su vida. «He envejecido mucho y he adelgazado durante este tiempo», explicó. «Siento una especie de hastío vital, de triste apatía, la sensación de que yo mismo moriré pronto, y, debido a esta proximidad, todo lo que había considerado importante y esencial en mi vida me parece ahora trivial, insignificante y carente de sentido»[24]. Esta resignación parece reflejarse en la forma en que termina el «programa», que no augura ninguna esperanza. El primer esbozo de la futura sinfonía había sido anotado incluso antes, cuando su autor aún se hallaba, presa de la angustia, en Aquisgrán[25]. De modo que fueron necesarios varios meses para que esa angustia fuera asimilada y expresada en música.

A mediados de mayo de 1888 comenzó a componer en serio la sinfonía y trabajó en ella durante la mayor parte del verano. Los progresos fueron lentos y el compositor cayó en depresiones, se resfrió varias veces y, en general, se sintió indispuesto. Le pesaba incluso la soledad y anhelaba compañía y diversión, lo que a mediados de junio le llevó a hacer una visita a Maidanovo y pasar todo el día allí, encontrando a algunos antiguos vecinos y paseando por el hermoso parque. «Todo allí me resultó de algún modo melancólico y triste –escribió más tarde a Modest–, y en ningún otro sitio he experimentado tan vivamente el dolor por la muerte de N[ikolai] D[mitrievich] Kondratiev, especialmente cuando paseé por su pequeño sendero»[26]. Los temas del destino y de la muerte, de las fuerzas irreductiblemente triunfantes y de la resistencia desesperadamente orgullosa del

hombre frente a ellas constituyen los motivos principales de la *Quinta sinfonía*.

En Frolovskoe, Chaikovski recibió la visita de Sasha Legoshin y trató de ayudarle a encontrar otro empleo, como había hecho en el caso del otro joven sirviente de Kondratiev, Vasili Filatov, aunque sin mucho éxito. La convivencia con Aliosha y su esposa empezó a mostrar sus inconvenientes. En más de una ocasión tuvo que viajar a Moscú o a San Petersburgo sin más motivo que el de que Aliosha y Fiokla tuvieran que acudir a su pueblo por algún asunto y en su ausencia no podía ocuparse de él ni de la casa. A principios de agosto, su viejo amigo Hermann Laroche, acosado por problemas financieros, se refugió de nuevo en su casa, esta vez acompañado por su esposa. Kolia Konradi se detuvo brevemente en Frolovskoe en su regreso a San Petersburgo desde el Cáucaso, seguido unos días después por Modest. En Tiflis habían conocido al joven favorito del compositor, el príncipe Vladimir Argutinski-Dolgorukov, y Kolia le entregó un dibujo hecho expresamente para él. La partitura de la *Quinta sinfonía* se terminó a mediados de agosto. Por entonces, Chaikovski ya estaba trabajando en la obertura *Hamlet*, pero interrumpió la tarea a finales de agosto para visitar Kamenka, donde llevaba mucho tiempo sin ir. Antes de su partida, escribió una carta a la señora von Meck en la cual, tras lamentar su propio «incomprensible despilfarro y su infantil incompetencia para administrar sus asuntos», le pedía un nuevo anticipo de su subsidio, en concreto los dos tercios restantes de la asignación para el año siguiente, o sea, cuatro mil rublos (unos meses antes ya había solicitado y recibido un anticipo del primer tercio para 1889)[27]. El dinero le esperaba a su llegada a Moscú desde Kamenka, a principios de septiembre.

El 3 de septiembre estaba de regreso en Frolovskoe. Unas semanas más tarde, le llegó la noticia de lo que fue, al menos para él, un cambio bastante inesperado en la situación de Wladyslaw Pachulski dentro de la familia von Meck. «Mi vida es un completo descalabro», escribió la señora von Meck el 22 de septiembre. Su hija Yulia había anunciado su intención de casarse con Pachulski, con el que mantenía un romance desde hacía siete años. «Esperaba no tener nunca que beber de este cáliz», confió la señora von Meck, «pero ha resultado lo contrario, y esta es una de las principales causas de mi trastorno nervioso». Veía el inminente matrimonio como «una gran desgracia», aunque no, como se apresuró a añadir, porque tuviera nada en contra de Pachulski, sino más bien por «la enorme e insustituible pérdida» a la que ahora se enfrentaba. «Pierdo a mi hija, que es *esencial* para mí y sin la cual mi existencia es imposible», explicó. «Por supuesto, ella desea y me ruega que la deje quedarse conmigo, pero no será lo mismo, en absoluto, y a ella misma tal vez le resulte demasiado difícil ocuparse de dos personas a la vez»[28].

Fue este, sin duda, un golpe de efecto notablemente exitoso por parte de Pachulski. Durante muchos años, su situación dentro de la familia von Meck había estado lejos de ser envidiable. Se había visto obligado a plegarse a los caprichos de una benefactora admirativa pero de difícil carácter, disimulando constantemente y buscando nuevas formas de complacerla, atendiendo continuamente sus sugerencias y respetando su protección. Había tenido también que escuchar con una sonrisa agradecida las críticas devastadoras hacia su obra por parte del más grande compositor ruso, sirviendo, además, de intermediario

habitual entre este hombre y su patrona, transmitiéndole sin cesar las alabanzas de la dama mientras la envidia e incluso el odio supuraban en su corazón. Pachulski debió sentir dolorosamente lo incierto de su situación: no era miembro de la familia, pero no era ajeno a ella; no era un empleado y no dejaba de serlo; era y no era un musico. Ahora todo esto pasó a ser para él cosa del pasado: después de haber sido tolerado condescendientemente durante tanto tiempo por sus superiores sociales, acababa de ingresar en el seno de una familia de millonarios.

Confrontado a un hecho consumado, el compositor reaccionó afectuosamente a la noticia. «Vuestra hija Yulia Karlovna se va a casar con un hombre que ha vivido cerca de vos desde hace más de diez años, ambos permanecerán a su lado y, sin embargo, os afligís casi hasta el punto de la desesperación», escribió el 24 de septiembre. «El hecho es que estas dos personas, tan necesarias y familiares, una vez unidas en matrimonio se convertirán en algo diferente; vuestra actitud hacia ellas adquirirá un significado distinto. El contexto y las circunstancias serán diferentes, y esto es suficiente para que vos, que habéis vivido tanto tiempo en una situación doméstica confinada, sintáis temor y dolor»[29]. A pesar de su exitosa transición de la esfera artística a la financiera, Pachulski no abandonó, sin embargo, su sueño de componer música, como se desprende de la carta de Chaikovski a la señora von Meck del 27 de marzo/8 de abril de 1890: «Si Wlad[yslaw] Alb[ertovich] desea enviarme algo suyo para que lo revise, estaré encantado»[30]; mientras que el 30 de junio de ese mismo año prometió que «en un par de días escribiré una carta detallada a Wlad[yslaw] Alb[ertovich] sobre sus partituras»[31]. Estas palabras eran claramente un gesto de benevolencia hacia el ahora yerno de su amiga y también hacia la propia señora von Meck. Por su parte, los recién casados, al parecer, le devolvieron el gesto. La señora von Meck le transmitía regularmente sus saludos: «Yulia y Wlad[yslaw] Alb[ertovich] os envían sus más cordiales saludos. Wlad[yslaw] Alb[ertovich] está encantado con la correspondencia que mantenéis con él»[32]. Hasta qué punto era sincera toda esta efusión de buenos deseos es, por supuesto, discutible.

A finales de septiembre falleció Nikolái Hubert, un viejo amigo de Chaikovski de los tiempos del conservatorio, lo que llevó al compositor a Moscú durante varios días para asistir a su funeral. Inevitablemente, esta circunstancia se convirtió para él en una nueva fuente de dolor. Durante todo el mes de octubre se dedicó a corregir las pruebas de la *Quinta sinfonía* y a componer la obertura *Hamlet*. La sinfonía se estrenó bajo su propia dirección en un concierto de la Sociedad Filarmónica de San Petersburgo celebrado el 5 de noviembre, en el que se ofreció, además de sus propias obras, la *Obertura-fantasía* de Laroche, cuya orquestación él mismo había realizado. El concierto incluía el *Concierto para piano n.º 2*, para el que invitó como solista a su joven amigo Vasili Sapelnikov.

La *Revista musical* señaló que el concierto fue acompañado por «sonoras ovaciones tanto del público como de la orquesta» y que, tras la sinfonía, se llevaron al estrado ramos de flores y la orquesta tocó tres veces una fanfarria, que fue secundada por un estruendoso aplauso, mientras una delegación de la Sociedad Filarmónica subía al escenario para anunciar que Chaikovski había sido elegido miembro honorario[33].

A pesar del gran éxito de público, la crítica se mostró insatisfecha. El Finale,

con su melodiosa polifonía, fue calificado de fragmentario, siendo sin duda su atípica conclusión lo que dio lugar a las opiniones más dispares, tanto en aquel momento como posteriormente, a la hora de valorar el diseño y el contenido de la obra. La respuesta crítica inmediata fue en su mayor parte desfavorable. El sempiterno antagonista de Chaikovski, César Cui, consideró que la obra «se caracterizaba por la falta de ideas, por la rutina y por el predominio del sonido sobre la música»[34]. Más de uno se indignó por la sustitución del habitual scherzo por un vals, y un crítico llegó a calificarla burlonamente, aludiendo también a los episodios de vals del primer y el segundo movimientos, como «la sinfonía con tres valses y <…> con una orquestación que busca los efectos más vulgares»[35]. La *Gaceta de San Petersburgo* elogió la sinfonía, aunque puntualizó que, en su conjunto, producía «una impresión de cosa inacabada [hecha] de ideas fragmentarias», añadiendo que acusaba «indicios de precipitación, especialmente en los dos últimos movimientos»[36]. Sólo dos de los principales periódicos de la ciudad la elogiaron sin reservas.

El 13 de noviembre viajó a Praga, de nuevo en compañía de Vasili Sapelnikov, para asistir al estreno en la capital checa de *Eugenio Oneguin* (su primera representación fuera de Rusia) y dirigir un concierto integrado por la *Quinta sinfonía* y el *Concierto para piano n.º 2*. Ambos eventos se saldaron con clamorosos éxitos. La puesta en escena de su ópera, como escribió Chaikovski a Yulia Shpazhinskaya el 26 de noviembre/8 de diciembre, fue «no sólo buena, sino en algunos aspectos sencillamente magnífica», y añadió: «Nunca podría haber soñado con una *Tatiana* como la de Praga. Las ovaciones fueron interminables»[37].

El júbilo de Chaikovski se vio pronto truncado por la noticia, recibida en Viena de camino a casa, de la muerte en Niza por tuberculosis de su sobrina Vera (al año siguiente, su viudo Nikolái Rimski-Korsakov se casaría con la hermana menor de su propia esposa, Natalia). Después de las interpretaciones de su nueva sinfonía en San Petersburgo y Praga, su autor, como tantas otras veces, había llegado a dar la razón a sus críticos, confesándole a la señora von Meck que «hay algo repulsivo en esta obra, un exceso de colorido y una insincera artificialidad. Y el público lo reconoce de forma instintiva»[38]. En esto se equivocó, porque en pocos años la *Quinta sinfonía* cautivaría los corazones de los oyentes en Rusia y allende Rusia, convirtiéndose en un pilar del repertorio concertístico mundial.

A mediados de diciembre estaba de regreso en San Petersburgo, donde dirigió su fantasía *La tempestad* en el Cuarto Concierto Sinfónico Ruso, y celebró la Navidad con sus seres más queridos: Modest, Bob y Kolia Konradi. El 12 de diciembre, Chaikovski se encontró con Anton Chéjov, cuya relación ya se ha descrito. El 26 de diciembre regresó a Frolovskoe y se enfrascó de inmediato en la composición de un nuevo ballet, *La bella durmiente*, op. 66. Cuando Ivan Vsevolozhski, director de los Teatros Imperiales de San Petersburgo, le propuso por primera vez, en mayo de 1888, un ballet basado en *La belle au bois dormant* de Charles Perrault, el compositor declinó temporalmente la oferta, ya que aún tenía que completar la *Quinta sinfonía* y la obertura *Hamlet*. Sin embargo, en el otoño comenzó a considerar seriamente este proyecto y pronto se dejó llevar por él. Tras reunirse con Vsevolozhski y el coreógrafo Marius Petipa en San Petersburgo el 6 de noviembre y recibir de ellos un libreto y un esquema

detallado para el prólogo, Chaikovski decidió dedicarse por completo a una obra perteneciente a un género que le resultaba muy querido desde su experiencia con *El lago de los cisnes*. El cuento de hadas de Perrault, convertido por el genio de Petipa en un guion minuciosamente detallado, con precisas indicaciones para las danzas e incluso para la música, espoleó su creatividad. Fue su primera colaboración con el brillante coreógrafo francés, que reinaba como director de ballet en el insigne Teatro Mariinski de San Petersburgo, desde donde conduciría la danza clásica en Rusia a un esplendor sin precedentes[39].

La furia compositiva que se adueñó de Chaikovski en Frolovskoe durante las tres primeras semanas de enero de 1889 le ayudó a deshacerse de la tristeza que le habían provocado las muertes recientes de Hubert y Vera; de hecho, se enfrascó tanto en el ballet que, como escribió a Modest el 9 de enero, «no tengo tiempo para escribir cartas»[40]. No obstante, interrumpió su trabajo para pasar un día en Moscú con su viejo amigo Ivan Klimenko, al que no veía desde hacía diecisiete años. El 19 de enero viajó de nuevo a San Petersburgo y vio a varios amigos, entre ellos Lucien Guitry y Sapelnikov, así como a Bob, que había vuelto de Moscú, donde había estado visitando a su hermana Anna. El 23 de enero, el compositor anotó en su diario, sin rastro aparente de su decepción de la primavera anterior: «Té con Bob (que es cien veces divino)»[41].

Chaikovski partió de San Petersburgo al día siguiente para embarcarse en su segunda gira de conciertos por Europa, que esta vez incluiría Colonia, Frankfurt, Dresde, Berlín, Ginebra, Hamburgo, París y Londres, y que se prolongaría hasta mediados de abril. A petición suya, transmitida por Vsevolozhski, había recibido de la corte imperial un anticipo de tres mil rublos por el ballet. Al comienzo de su gira, como siempre que se encontraba solo en el extranjero, el compositor sufrió ataques de añoranza. «Toda la noche pasada», se quejaba en una carta a Modest desde Colonia el 30 de enero/11 de febrero, «soñé con Bob, en circunstancias muy poéticas, y hoy no he podido dejar de pensar en él»[42]. El 20 de febrero/4 de marzo escribió con nostalgia al propio Bob desde Ginebra, donde en el invierno de 1875 había estado visitando a la familia Davidov: «Recordé tan vívidamente a Tania y Vera corriendo hacia la escuela con las manos ateridas por el frío y a todos vosotros, a ti con tu pequeña nariz, y no con esa torre que ahora tienes en lugar de nariz, y a mí mismo con el pelo menos gris, ¡trece años más joven! ¡Me invadió la tristeza! Sin embargo, no pienses que es tu *torre* lo que me entristece; crezca lo que crezca en ti, siempre conseguirás que me extasíe por ti en general y por ciertos detalles de tu persona en particular (por ejemplo, esas horribles y revoltosas manos); no, pero en general *Nessun dolor maggiore [sic] / Che ricordarsi del tempo felice / Nella miseria* (Dante, *Inferno*, V, 121 ss.) [Ningún mayor dolor que los felices tiempos recordar en la desgracia; trad. Raffaele Pinto]»[43].

En Hamburgo dirigió una ejecución de su *Quinta sinfonía*. Para su sorpresa, Johannes Brahms se quedó un día más en la ciudad para escuchar un ensayo de la misma. Después, los dos compositores almorzaron juntos y «se emborracharon bastante». En una carta a Modest del 28 de febrero/12 de marzo, escribió que Brahms le parecía «encantador; me gustan su sencillez y su franqueza»[44]. Sin embargo, aunque admiraba y respetaba al hombre, la música de Brahms le seguía resultando extraña. Sentía que «no estaba animada por una emoción genuina»,

que carecía de «poesía» pero tenía «grandes pretensiones de profundidad». Brahms «nunca expresa nada», escribió Chaikovski en una ocasión, «o, cuando lo hace, no lo expresa plenamente. Su música está hecha de fragmentos de un *algo* indefinible diestramente enhebrados»[45].

Pasó tres semanas en París, básicamente para relajarse y esperar a Sapelnikov, que le había prometido acompañarle en su viaje a Londres. De nuevo disfrutó de la compañía de Brandukov, que había establecido su residencia permanente en la capital francesa, y pasó largas horas paseando por las calles y bulevares de la ciudad, demorándose en los cafés habituales. Con la llegada de Sapelnikov, la pareja se convirtió en trío, y desayunaban, almorzaban y cenabanjuntos casi a diario.

Al principio de su estancia en París, el 8/20 de marzo, el compositor recibió por sorpresa una carta de Antonina que Jurgenson le remitió con cierta reluctancia. Desde 1886, el compositor pagaba a su esposa, a través de su editor, una pensión de cincuenta rublos mensuales, que el año anterior, a petición de ella, se había duplicado a cien. Tras la muerte de Alexander Shlikov, acaecida el 5 de noviembre de 1888, la situación de la mujer se volvió extremadamente precaria, ya que Shlikov no había testado a su favor, a pesar de que ella lo había cuidado en la última fase de su enfermedad. Ahora, en su carta de febrero de 1889, Antonina volvía a pedir a su marido que le duplicase la pensión en vista de su mal estado de salud y de su incapacidad para encontrar trabajo. «Por favor, no me niegues esto», le suplicó. «Apiádate de mí. Eres una persona muy querida por los soberanos, todo el mundo te adora, tus composiciones son aclamadas y se venden como churros. A mí, sin embargo, me han arrebatado la felicidad de mi vida y vivo siempre en la miseria»[46]. Chaikovski parecía dispuesto a acceder a su petición, aunque sólo fuera para librarse de ella, pero le preocupaba que al cabo de un año volviera a exigir más. «Una mujer tan estúpida, tan inútil, capaz de entregar varios hijos al Hospital de Niños Expósitos sin preocuparse para nada de ellos, no merece la más mínima compasión», escribió a Jurgenson el 9/21 de abril, «y no me creo que se halle en la miseria, ya que se puede vivir decentemente con cien rublos. Pero, por otra parte, cuanta más conciencia tengo de hacerla feliz, mejor y más ligero me siento»[47]. Todavía dubitativo, aunque inclinado a conceder la petición «a modo de estímulo», el compositor pidió a Jurgenson que tuviera una conversación con Antonina, pero cuando varios días después escuchó el relato de este último sobre el encuentro, y pese a autorizar al editor a que entregase dinero a la mujer para el tratamiento médico, decidió rechazar el aumento de la pensión regular. Unos días más tarde, sin embargo, volvió a cambiar de opinión y decidió añadir a la pensión cincuenta rublos más al mes. Aunque las cartas de Antonina, según escribió a Jurgenson, le ponían literalmente enfermo, admitía que, debido a su «debilidad de carácter», «al final siempre accederé a sus peticiones»[48], palabras que, en última instancia, revelan sus propios remordimientos de conciencia.

El compositor llegó a Londres el 28 de marzo/9 de abril. Su concierto monográfico se celebró dos días después en el St. James's Hall, con un programa que incluía la *Suite n.º 1* y el *Concierto para piano n.º 1*, con Sapelnikov como solista. El éxito fue enorme, tanto para Chaikovski como para su joven pianista. Sin embargo, la niebla y el clima húmedo de la capital británica le deprimieron.

Tras abandonar Londres el 31 de marzo/12 de abril, habría regresado de buena gana a Frolovskoe de no ser por su previa promesa de visitar a Anatoli, recién nombrado vicegobernador del distrito. En consecuencia, cruzó el canal de la Mancha hasta París y luego tomó un tren con destino a Marsella, desde donde pretendía llegar a Tiflis por mar. A bordo del barco conoció casualmente a Volodia Sklifosovski, de catorce años, hijo del famoso cirujano (cuyo nombre todavía lleva un hospital de Moscú). En palabras de Modest, el chico poseía un «inmenso carisma y un gran talento», pero estaba enfermo en fase terminal. El compositor estaba obviamente encantado con la compañía de este joven, que aparentemente mostraba una gran presencia de ánimo. Al despedirse, escribió en su diario el 8/20 de abril: «Champán. Despidiéndome de mis queridos amigos», y al día siguiente: «Qué triste es dejar de escuchar la cháchara de Volodia, su jovial risa»[49]. El muchacho falleció menos de un año después, el 25 de enero de 1890. Modest comenta que Chaikovski tuvo el presentimiento de que no volverían a verse: «Al enterarse de su muerte, se afligió como si se tratase de un pariente»[50]. En 1893, Chaikovski dedicó a su memoria el «Chant élégiaque», una de las *Dieciocho piezas*, op. 72, para piano.

Tras llegar a Tiflis el 12 de abril, el compositor, en lugar de seguir trabajando en su nuevo ballet, se sumergió –como era previsible– en la vida social de la ciudad. Sin embargo, encontró cierto solaz en los frecuentes encuentros con otro adolescente con quien había trabado amistad durante su anterior visita, el «querido Volodia Argutinski»[51]. Varias cartas le esperaban o le llegaron mientras estaba en Tiflis. Modest se encontraba terriblemente afectado porque el Ministerio de Educación se había negado a conceder el permiso para que Kolia Konradi, a pesar de sus minusvalías, se presentara a un examen externo para obtener el título de bachillerato. La señora von Meck le comunicó que Yulia había contraído por fin matrimonio con Pachulski en París, el 16/28 de abril. Por su parte, Ivan Vsevolozhski le informaba de que el estreno de *La bella durmiente* se había fijado para diciembre: tendría que darse prisa si quería terminar el ballet a tiempo.

A su regreso a Moscú, el 7 de mayo, el compositor se vio inmediatamente envuelto en los acontecimientos relacionados con la dimisión de Serguéi Taneyev del cargo de director del conservatorio, como consecuencia de una enrevesada intriga. Una semana más tarde viajó a San Petersburgo, donde se reunió brevemente con Vsevolozhski y Marius Petipa para hablar de la inminente producción del ballet. Pero no fue hasta su regreso a su casa en Florovskoe cuando pudo realmente concentrarse en *La bella durmiente*, completarla a finales de mayo y comenzar inmediatamente su orquestación. Aun así, no le faltaron las visitas, algunas bienvenidas y otras no tanto. La mejor fue, sin duda, la de Bob, quien exhibió, para gran satisfacción de su tío, grandes progresos en sus habilidades musicales[52]. El 13 de junio anotó en su diario un triste aniversario: se cumplían treinta y cinco años de la muerte de su madre por cólera en San Petersburgo. Ese mismo mes, Modest llegó a Frolovskoe para una breve estancia. Hablaron de la nueva pieza dramática de este último, titulada *Sinfonía*. Modest había conferido al personaje principal de este drama algunos rasgos de su hermano mayor. Poco después llegó desde Moscú Sasha Legoshin que trajo consigo, para alegría del compositor, a su pequeña hija, a la que dejó durante un

tiempo al cuidado de Aliosha y Fiokla. Poco a poco se había hecho a la idea de que su criado se había casado y, aunque la vida doméstica tenía sus claros altibajos, el estrecho vínculo entre ambos se mantuvo.

La partitura de *La bella durmiente* quedó terminada el 16 de agosto. Inmediatamente después, Chaikovski se fue a descansar dos semanas a Kamenka, donde Bob estaba pasando los últimos días de sus vacaciones de verano. «Vivir junto a Bob», escribió a Modest el 31 de agosto, «me ha proporcionado un placer indescriptible. Por desgracia, ha durado demasiado poco. Viendo que la importancia de Bob en mi vida sigue creciendo, he decidido finalmente fijar mi residencia en San Petersburgo a partir del próximo año. Verlo, escucharlo y sentirlo cerca de mí se convertirá pronto, al parecer, en la condición primordial para mi bienestar»[53]. Sin embargo, el compositor nunca llegaría a instalarse en San Petersburgo. Habida cuenta de la vida social de la capital y del gran número de conocidos que allí tenía, habría debido abandonar por completo su trabajo creativo. Desde mediados de septiembre hasta principios de enero del año siguiente, su vida estuvo repleta de actividades musicales.

El 18 de septiembre se repuso *Eugenio Oneguin* en el Teatro Bolshoi de Moscú con Chaikovski dirigiendo desde el foso, mientras que en San Petersburgo habían comenzado los ensayos de *La bella durmiente*. Para octubre se había programado una serie de conciertos sinfónicos con motivo de los cincuenta años de actividad artística de Anton Rubinstein, en los que Chaikovski había aceptado participar como director. Para colmo, se hicieron planes para una nueva gira por el extranjero. A principios de octubre, incluso se trasladó temporalmente de Frolovskoe a Moscú, donde alquiló por comodidad un pequeño apartamento. Ese mismo mes, en una de las frecuentes cartas que le escribía el gran duque Konstantin, se encontró con un poema que este último le había dedicado: «Oh, gente, cuán a menudo me habéis herido». La correspondencia entre ambos se había vuelto, según confió el compositor a la señora von Meck, «muy animada». Es evidente que Konstantin apreciaba la opinión de este sobre la poesía de la que era autor. De uno de esos poemas, titulado «San Sebastián», Chaikovski escribió a la señora von Meck que lo había «elogiado en su conjunto, aunque también lo había criticado con franqueza en algunos detalles», y añadía que el poeta no se había ofendido en lo más mínimo. «Y de este modo –continúa la carta– ha brotado toda una correspondencia que retrata a este hombre bajo una luz inusualmente atractiva. No sólo es talentoso e inteligente, sino también sorprendentemente modesto, lleno de devoción desinteresada por el arte y de la noble ambición de distinguirse no en el servicio público, lo que sería tan fácil, sino en el terreno artístico. Es asimismo un músico espléndido. En conjunto, una persona excepcionalmente grata»[54]. Es interesante observar sus críticas respecto al poema de su augusto amigo, que parecen reflejar sus propias predilecciones sensuales: «Debo confesar», le dijo al gran duque, «que, en una primera lectura, mi pleno goce artístico se vio algo dificultado por el hecho de que la imagen tan vívida de vuestro Sebastián no coincidía para nada en mi imaginación con el Sebastián de Guido Reni. En este maravilloso cuadro se le representa muy joven; cuando uno lee en vuestro poema sobre “los años que habían volado como una flecha”, sobre “los laureles victoriosos de un caudillo”, etc., uno se imagina a un hombre joven pero ya en su primera madurez, mientras

que mi memoria convoca persistentemente la imagen de un joven o incluso de un adolescente, tal como lo presenta el pintor italiano»[55]. La correspondencia entre ambos destaca también por su calidad intelectual, igualada tan sólo, dentro del epistolario de Chaikovski, por sus intercambios con la señora von Meck y con algunos de sus colegas músicos. Incluye comentarios sobre su propia obra y el proceso creativo, así como sobre la versificación, las formas del verso y los géneros poéticos. En una carta de octubre de 1889, Konstantin escribió también que el zar seguía interesándose por la obra de Chaikovski y preguntó específicamente si había escrito algo nuevo[56]. En respuesta, el compositor le habló de un ambicioso proyecto, digno de un súbdito cada vez más devoto. «Me gustaría mucho escribir una sinfonía grandiosa, que fuera, por así decirlo, la culminación de toda mi carrera creativa, y dedicarla a Su Majestad. En mi cabeza ha estado flotando durante mucho tiempo un difuso plan para esa sinfonía, pero se necesita la confluencia de un buen cúmulo de circunstancias favorables para que mi proyecto pueda llevarse a cabo. Espero no morir sin haber cumplido este deseo»[57].

Con motivo de las celebraciones del jubileo de Anton Rubinstein que tuvieron lugar ese otoño, Chaikovski dirigió diversos programas integrados por composiciones del maestro. Durante la interpretación del oratorio de 1870 *La Torre de Babel*, que exigía la presencia de setecientos cantantes, sufrió un repentino ataque de miedo escénico. «Justo antes de que llegara el momento de empezar el oratorio, me sobrevino un intenso ataque de nervios», dijo a la señora von Meck, «y durante unos minutos todos temieron que fuera incapaz de subir al podio, pero quizá fue precisamente gracias a esta crisis que conseguí sobreponerme y todo salió bastante bien»[58].

El torbellino de actividades musicales de las últimas semanas de 1889 le dejó en tal estado de agotamiento físico y emocional que apenas tuvo tiempo ni energía para preocuparse en serio por las noticias de las nuevas dificultades económicas a las que se estaba enfrentando ese otoño la familia von Meck. El ministro de Transporte Público había comenzado recientemente una campaña en contra de los ferrocarriles privados de Rusia, como consecuencia de la cual la familia von Meck, cuya riqueza residía principalmente en acciones de la Compañía Ferroviaria de Riazán, temió perder sus ingresos y, por tanto, su fortuna.

«Para mí, esto es tanto más terrible cuanto que mis hijos se pueden ver privados de su sustento», escribió la dama en noviembre, «y yo no podré acudir en su ayuda, ya que también perderé el mío, a una edad y en un estado de salud en el que las privaciones pueden resultar especialmente dolorosas. Esta incierta situación me deprime hasta el agotamiento y la desesperación»[59].

La respuesta de Chaikovski del 22 de noviembre de 1889, aunque empática, se antoja casi superficialmente optimista. «Comprendo lo difícil que os será aceptar que disminuyan vuestros recursos. Necesitáis la riqueza, y sois prácticamente la única persona rica que conozco que la merece, la única para la que es esencial, para la que el destino sería demasiado injusto si se la arrebatara. <…> ¡Por el amor de Dios, no caigáis en el desánimo, mi querida y adorada amiga!»[60]. Llama la atención la ausencia de cualquier sugerencia de interrumpir por el momento el subsidio que le enviaba, aunque anteriormente él se había

apresurado a realizar este noble gesto. En efecto, ya había adelantado al compositor, a petición de este, la suma del presupuesto hasta julio de 1890, de modo que proponer algo así en ese momento carecía de sentido, mientras que ofrecer la devolución del dinero hubiera resultado ridículo.

Fueran cuales fuesen sus razones, el optimismo de Chaikovski resultó justificado: los von Meck superaron la tormenta financiera como lo habían hecho con otras en el pasado. Sin embargo, la victoria afectó gravemente a la salud de la matriarca, ya de por sí precaria, y durante mucho tiempo Chaikovski sólo recibió noticias de ella a través de Pachulski. La correspondencia personal entre ambos no se reanudaría hasta finales de marzo del año siguiente.

Durante los ensayos de *La bella durmiente*, que en un principio se habían programado para mediados de diciembre, para luego posponerse hasta principios de enero, Chaikovski e Ivan Vsevolozhski empezaron a analizar las posibilidades de presentar una nueva ópera en San Petersburgo para la siguiente temporada. Sin embargo, el compositor no tenía en mente ninguna idea concreta, hasta que surgió la posibilidad de poner música a un libreto no utilizado que Modest había escrito para el compositor y director de orquesta Nikolái Klenovski, basado en *La dama de picas* de Pushkin. Klenovski había renunciado finalmente a componer la obra y pronto Chaikovski se entusiasmó con la inquietante historia de la vieja y siniestra condesa y el joven oficial cuya ludopatía provoca su trágica caída. Antes de que se hubiera escrito una nota, ya se habían asignado los papeles principales, y Chaikovski se enfrentó a la difícil pero emocionante tarea de sumergirse inmediatamente y por completo en su nueva obra. Tras una serena reflexión, decidió cancelar todos los compromisos de dirección para el invierno y la primavera, y marcharse al extranjero, preferiblemente a Italia, con objeto de disponer de la necesaria soledad creativa.

Su marcha se vio precipitada por otra súbita y muy desagradable reaparición de Antonina, que –sorprendentemente– había escrito en noviembre una solicitud a la emperatriz, en la que explicaba que, pese a que Chaikovski la mantenía económicamente, su mala salud auguraba que tal vez no viviría mucho más tiempo, y que deseaba solicitar un puesto en una de las escuelas para niñas de la nobleza en Moscú o San Petersburgo, de modo que pudiese ganar algo de dinero para asegurar su futuro. La solicitud nunca llegó a su destinataria, porque el secretario de la emperatriz era amigo de la prima de Chaikovski, Amalia Litke, y se encargó de interceptarla. Sin embargo, alarmado tras conocer la noticia, Jurgenson fue a ver inmediatamente a Antonina y la reprendió duramente por lo que consideraba un intento de desacreditar a Chaikovski ante la corte[61].

Muy ofendida por el trato vejatorio del editor, Antonina escribió a su marido una larga misiva, fechada el 15 de diciembre, en la que volvía a sacar a relucir toda la historia de su malogrado matrimonio, acusando al compositor de haberla difamado ante sus familiares y conocidos tildándola de mujer inmoral. Poniendo énfasis en su propia nobleza de espíritu, Antonina insistía en que aquellos que afirmaban que se había casado con Chaikovski por su fama estaban equivocados. «Me enamoré sólo de tu rostro, pues me pareció que albergaba algo divino», confesó. Al mismo tiempo, deslizó una insinuación acerca de la orientación sexual de su marido, explicando que el jefe de la policía, que era amigo de su familia, «sabía muchas cosas sobre él» y le había sugerido en 1878 que lo

denunciara. Ella, sin embargo, se había negado porque consideraba que no tenía derecho a juzgar a su esposo. «Yo misma estoy llena de defectos», admitió. «En cuanto a los tuyos, hace tiempo que se han visto compensados por tu bondad y tu preocupación por la gente». Insistió repetidamente en que el hecho de que se dirigiera a la emperatriz no podía perjudicarle: «No temas. Si finalmente me dieran un cargo, no supondría ninguna humillación para ti»[62].

A pesar de todas estas garantías, Chaikovski se puso furioso (reacción que, dicho sea de paso, no le honra demasiado, habida cuenta de la suavidad de tono empleada por ella) y respondió a Jurgenson: «Temo que acabe diciendo algo que me haga perder los estribos, y en el ardor del odio que su carta ha reavivado... sería capaz de estrangularla. Realmente lo sería. Me resulta demasiado repulsiva». Su respuesta directa a Antonina no se ha conservado[63]. A finales de diciembre regresó a San Petersburgo, donde celebró el Año Nuevo en el restaurante Leiner con Modest, Lucien Guitry y su esposa Angèle (ambos eran miembros de la compañía del Teatro Mijailovski). Dos días más tarde, el 2 de enero de 1890, tuvo lugar el ensayo general de *La bella durmiente* en presencia del emperador.

La producción exhibía una puesta en escena fastuosa, con exquisitos decorados y magníficos trajes, los mejores bailarines y, por supuesto, las brillantes y deliciosas melodías de Chaikovski. La única decepción fue la reacción de Alejandro III, que se limitó a comentar que era «muy bonito». Chaikovski, que sin duda esperaba una reacción algo más calurosa por parte del emperador, anotó en su diario: «Su Majestad me trató con suma condescendencia. ¡Qué se le va a hacer!»[64]. Sin embargo, el estreno al día siguiente fue un éxito sin precedentes y así lo reconocieron todos los periódicos de San Petersburgo. El propio compositor calificó *La bella durmiente* como una de sus mejores obras, considerando el ballet como una especie de «sinfonía danzante» centrada en el combate del Destino con las fuerzas de la Vida, con el triunfo final de estas últimas.

Agotado por las tensiones de las últimas semanas y preocupado por el nuevo encargo de escribir una ópera, Chaikovski regresó al día siguiente a Moscú para preparar su viaje al extranjero. Salió de Rusia una semana más tarde, pasando por Berlín, y llegó el 18 de enero a Florencia, ciudad elegida muy probablemente por los recuerdos de su feliz y fructífera estancia en el invierno de 1878, cuando estaba terminando su *Suite n.º 1* y comenzando *La doncella de Orleans*. Pero, en esta ocasión, las innumerables bellezas de la ciudad le resultaron indiferentes. Se alojó en el hotel Washington, ocupando cuatro pequeñas habitaciones, un piso entero del estrecho edificio. Desde sus ventanas con vistas al Arno escuchaba el canto de un joven cantante callejero llamado Ferdinando, que solía situarse junto al hotel. El horario de trabajo del compositor en Florencia difería poco de su rutina en Rusia: se levantaba sobre las ocho, trabajaba en dos turnos separados por la comida y un paseo, cenaba a las siete y luego se relajaba leyendo, yendo al teatro, escribiendo cartas o, como ocurría en ocasiones, simplemente aburriéndose. «A veces compongo con mucha facilidad», escribía a Modest el 6/18 de febrero, «y otras con mucho esfuerzo. Pero no importa. El esfuerzo es tal vez el resultado de querer escribir lo mejor posible, sin conformarse con el primer pensamiento que surge»[65].

Aliosha no había acompañado a su amo, ya que su esposa se encontraba en la fase final de la tuberculosis. De hecho, el compositor recibió la noticia de su muerte en Florencia a finales de febrero, lo que le afectó profundamente durante muchos días. En Florencia le asistía el joven sirviente de Modest, Nazar Litrov, con el que, al parecer, estaba muy satisfecho. Durante su estancia en el extranjero, y sin duda siguiendo el ejemplo de su amo, Nazar escribió un diario en el que registraba no sólo sus impresiones de Florencia, sino también las conversaciones con Chaikovski y sus propias observaciones sobre el trabajo del compositor. Escrito por un joven semianalfabeto pero muy perspicaz, este importante documento es un extraordinario testimonio de la atmósfera en la que se gestó *La dama de picas*[66].

La entrada del diario de Nazar del 29 de enero/10 de febrero es especialmente interesante: «P[iotr] I[lich] está hoy de buen humor. Ayer empezó una nueva escena y, por lo que veo, va bien. <…> Cada día, antes de que termine su trabajo, entro en la habitación y le digo que es la hora de almorzar o de cenar. No sé, tal vez le moleste, pero no parece disgustarse por ello. <…> Entro para darle un respiro y, si no lo hiciera, tal vez incluso pensaría que estoy molesto con él, pero, en cualquier caso, por ahora todo está bien, gracias a Dios. A las siete entré. P[iotr] I[lich] aún no había terminado. Le dije: “Es hora de terminar”. <…> “Sí”, le digo, “son casi las siete”. “Un momento”, dice, escribe algo más y luego golpea el teclado del piano con la mano. Yo permanecí ahí quieto. Sacó su reloj y lo abrió. “Todavía son las siete menos veinte, puedo trabajar diez minutos todavía”. Le dije algo. Y él: “Pero sólo diez minutos”. Me fui. Diez minutos después se me acerca. “Bueno, ya he terminado”, y me pregunta qué estaba haciendo (yo estaba escribiendo; en cuanto entró, cerré el cuaderno), y se fue a su habitación… <…> Por primera vez oí a P[iotr] I[lich] hablar favorablemente sobre su futura obra. “Esta ópera, si Dios quiere, saldrá tan bien que te echarás a llorar, Nazar”. Le dije: “Dios quiera que salga bien”, y para mí mismo pensé: “y que Dios te conceda buena salud”»[67]. Sin embargo, el «buen humor» de Chaikovski duraría poco.

Al día siguiente, el 30 de enero/11 de febrero, recibió una carta de Jurgenson en la que le informaba de que la incansable Antonina, ejerciendo, por así decirlo, sus derechos como esposa del famoso compositor, había escrito una carta de dieciséis páginas a Anton Rubinstein, pidiéndole que le otorgara un puesto en el Conservatorio de San Petersburgo, como había hecho con la viuda de Nikolái Hubert[68]. Tras la lectura de la carta de Jurgenson, el compositor se encolerizó «como un demente» y fue incapaz de trabajar, de leer e incluso de comer durante todo el día. «Por el amor de Dios, no me escribas nunca sobre Ant[onina] Iv[anovna] sin que haya una necesidad excepcional», rogó a su editor. «¡Cualquier noticia sobre ella, sobre una nueva argucia suya, sin provecho alguno para nadie, me irrita y me mortifica!»[69].

Se ha conservado un borrador de la carta que escribió a Antonina en aquella ocasión. En ella, de forma casi brutal, le informaba de que, debido a «toda una serie de acciones irreflexivas e infantiles», se veía «obligado a castigarla» como se castiga a los niños, es decir, privándola de algún beneficio material. «Te retiro un tercio de tu pensión», escribió. «A partir de ahora, y hasta nueva orden, recibirás cien rublos». Luego le recordó que, a pesar de su mal comportamiento (cuyos

ejemplos enumera puntillosamente), le había aumentado sustancialmente la pensión. Pero ahora, después de que ella hubiese molestado a sus amigos y colegas, entre ellos a Rubinstein, todo eso se había acabado[70]. Sin embargo, esta cruel misiva nunca llegó a enviarse. Finalmente, Jurgenson se limitaría a reducir la pensión de Antonina a cien rublos. Ella enseguida se dio cuenta de la inutilidad de sus intentos de conseguir algún trabajo escribiendo a personas influyentes. Había tratado de ganarse la vida por sí misma para dejar de depender de las dádivas de Chaikovski y, sobre todo, para escapar de la humillante situación de tener que tratar con alguien tan odioso para ella como su editor[71]. Ahora, sin embargo, no tenía más remedio que aceptar esta pensión. Sus tres hijos murieron pronto en el Hospital de Niños Expósitos, y la mujer empezó a vagar entre Moscú y San Petersburgo, perdiendo poco a poco la cabeza. La pensión mensual de cien rublos apenas le permitía sobrevivir, sobre todo teniendo en cuenta su mala salud. En un momento dado, escribió a Lev Davidov, pidiéndole que intercediera por ella y persuadiera a Chaikovski para que duplicara su pensión, pero fue inútil[72]. No hubo más intentos de comunicación directa entre los cónyuges, aunque ella afirmaría más tarde que, durante una de sus estancias en Moscú, Chaikovski la había seguido en silencio cuando se dirigía a la iglesia[73].

El compositor describió la angustia que le había provocado este último acontecimiento en una carta a su joven colega Alexander Glazunov, que a menudo se cita fuera de contexto como una ilustración del supuesto pesimismo y de la desesperación de Chaikovski hacia el final de su vida. La misiva, sin embargo, no reflejaba más que una depresión coyuntural provocada por este incidente con Antonina. «Estoy atravesando por una etapa muy enigmática en el camino hacia la tumba», dijo a Glazunov. «Algo está sucediendo en mi interior, algo que yo mismo no logro comprender; una especie de hastío de la vida, una desilusión; a veces una ansiedad loca, pero no del tipo en cuyo fondo se adivina un nuevo flujo de amor por la vida, sino algo sin esperanza, final, e incluso, como sucede con los finales, banal. Pero, al mismo tiempo, siento un deseo tremendo de componer. Sólo el diablo lo entiende: por un lado, me parece que mi canción ya ha sido cantada; por otro, tengo un deseo irresistible de volver a entonar esa misma canción o, mejor aún, una nueva»[74]. Sólo tres meses después, en una carta a Anatoli, afirmaría lo contrario: «Atravieso en estos momentos por un periodo de especial amor por la vida. Tengo la conciencia de haber completado con éxito una gran labor»[75]. Como en tantas ocasiones, el impulso creativo le había ayudado a superar las vicisitudes de la vida.

El trabajo en *La dama de picas* se prolongó durante cuarenta y cuatro días. El penúltimo día, el 14 de marzo, Chaikovski escribió en su diario: «He llorado mucho con la muerte de Hermann [el protagonista de la ópera]. Tal vez a causa del agotamiento, o a lo mejor porque el pasaje es verdaderamente bueno»[76]. Nazar nos amplía la información, con su proverbial torpeza, en su propio diario: «Mientras se lavaba, Piotr Ilich me fue contando cómo había terminado su ópera. Últimamente Piotr Ilich lo comparte todo conmigo, aunque, por otro lado, no tiene a nadie más que a mí para ello. “Bueno, Nazar”, se dirigió a mí y empezó a contarme cómo había concluido las últimas palabras de Hermann y cómo este se había quitado la vida. Piotr Ilich dijo que había estado llorando toda la noche,

que sus ojos en ese momento estaban todavía enrojecidos y que estaba completamente agotado. Cansado y, a pesar de este cansancio, todavía, al parecer, quería llorar... Me encantan estas lágrimas, y también, creo, a todos los que han experimentado esto. Y con Piotr Ilich ocurre lo mismo. Se compadece del pobre Hermann, por ello se sentía bastante triste. Cuando P[iotr] Ilich interpretó la muerte de Hermann que había compuesto, volvió a derramar las lágrimas que habían llenado su alma durante la composición. <...> Quiero destacar las lágrimas de P[iotr] Ilich. Si, Dios mediante, P[iotr] I[lich] termina también y esta ópera llega a verse y oírse en el escenario, entonces probablemente, siguiendo el ejemplo de P[iotr] Ilich, muchos derramarán lágrimas»[77].

En el diario del propio Chaikovski aparecía al día siguiente una anotación trivial pero exultante: «Me levanté a las seis. Después del té completé la introducción. Antes de la cena la ópera estaba terminada»[78].

1 *Peterburgskii listok,* 22 de octubre de 1887.
2 *Muzykal'noe obozrenie,* 5 de noviembre de 1887.
3 *PSSL,* 14, p. 255.
4 *Russkie vedomosti,* 15 de noviembre de 1887.
5 *PSSL,* 14, p. 273.
6 *PM,* 3, p. 508.
7 *PSSL,* 14, p. 324.
8 *PM,* 3, p. 514.
9 *PSSL,* 14, p. 303.
10 *Ibid.,* p. 296.
11 *Ibid.,* pp. 296, 299.
12 *Ibid.,* p. 354.
13 *Ibid.,* p. 318.
14 *Ibid.,* pp. 296, 360, 365, 298, 309.
15 *Ibid.,* p. 345.
16 *Ibid.,* p. 354.
17 *Ibid.,* p. 350.
18 Ibid., p. 353.
19 B. S. Uritskaia, *Romen Rollan – muzykant,* Moscú y Leningrado, 1971, p. 31.
20 *DC,* p. 201.
21 *Ibid.,* p. 203.
22 *PSSL,* 14, p. 426.
23 *TH,* 1, p. 154.
24 *PSSL,* 14, p. 203.
25 Vaidman, *Tvorcheskii arkhiv,* cit., p. 125.
26 *PSSL,* 14, p. 464.
27 *Ibid.,* p. 510.
28 *PM,* 3, p. 553.
29 *PSSL,* 14, p. 545.
30 *Ibid.,* 15B, p. 116.
31 *Ibid.,* p. 193.
32 *PM,* 3, p. 593.
33 *Muzykal'noe obozrenie,* 17 de noviembre de 1888.

34*Ibid.*
35*Den',* 6 de noviembre de 1888.
36*Peterburgskaia gazeta,* 6 de noviembre de 1888.
37*PSSL,* 14, p. 597.
38*Ibid.,* p. 600.
39Para más información al respecto, véase Roland John Wiley, *Tchaikovsky's ballets,* Oxford, 1985, pp. 92-192.
40*Ibid.,* 15A, pp. 24-25.
41*DC,* p. 222.
42*PSSL,* 15A, p. 38.
43*Ibid.,* p. 61.
44*Ibid.,* p. 68.
45*Ibid.,* 9, p. 56.
46*SAC,* p. 242.
47*PSSL,* 15A, p. 78.
48 *Ibid.,* p. 84.
49*DC,* pp. 233-234
50*ZC,* 3, p. 15.
51*PSSL,* 15A, p. 102.
52*DC,* p. 242
53 *PSSL,* 15A, p. 174.
54*Ibid.,* 14, p. 467.
55*Ibid.,* p. 437.
56K. R., *Izbrannaia perepiska,* cit., p. 72.
57*PSSL,* 15A, p. 205.
58*Ibid.,* p. 212.
59*PM,* 3, p. 587.
60*PSSL,* 15A, p. 212.
61*SAC,* pp. 88-91.
62*Ibid.,* pp. 244-247.
63*Ibid.,* p. 221.
64*DC,* p. 249.
65*PSSL,* 15B, p. 43.
66Publicado parcialmente en *PB,* pp. 614-617, y en inglés, *TTOE,* pp. 187-191. Para más información sobre Nazar y su diario, véase V. S. Sokolov, «Nazar Litrov i ego dnevnik», *Peterburgskii muzykal'nyi arkhiv* 11 (2013), pp. 113-129.
67*PB,* p. 614.
68*PSSL,* 15B, p. 35.
69*Ibid.,* pp. 34-35.
70*Ibid.,* pp. 32-34.
71*SAC,* p. 90.
72*Ibid.,* p. 95.
73*Ibid.,* p. 254.
74*PSSL,* 15B, p. 30.
75*Ibid.,* p. 143.
76*DC,* p. 258.
77*PB,* p. 617.

78*DC*, p. 258.

26. Una amarga separación

En tres semanas, Chaikovski completó la reducción para piano de la ópera y la envió a Jurgenson a Moscú. Poco después, escribió con jovialidad a Bob, que estaba en San Petersburgo: «La historia del mundo puede dividirse en dos periodos. El primero abarca todo lo que ha sucedido desde la creación del mundo hasta la creación de *La dama de picas*. El segundo comenzó hace un mes, cuando *La dama de picas* fue finalmente alumbrada»[1].

Una vez terminada la ópera, el compositor pasó la mayor parte del mes de marzo con problemas de salud, resfriado y sintiéndose débil y deprimido. Sus esfuerzos por conseguir para Anatoli Brandukov una cátedra en el Conservatorio de Moscú resultaron inútiles, debido sobre todo a la oposición del nuevo director de la institución, Vasili Safonov. Como gesto de protesta, Chaikovski dimitió de la junta directiva de la Sociedad Musical y además canceló seis compromisos de dirección para el año siguiente, alegando el temor y el nerviosismo que siempre experimentaba cuando tenía que dirigir[2]. Cada día que pasaba, Florencia le resultaba más tediosa, hasta que finalmente decidió trasladarse a Roma, donde llegó el 27 de marzo/8 de abril de 1890.

Nada más salir a la calle, respirar el aire romano y ver los lugares que le resultaban tan familiares, cayó en la cuenta de que había sido un estúpido al no haberse instalado en la capital italiana desde el principio. «Aun así», escribió a Modest más tarde ese mismo día, «no reprenderé a la pobre e inocente Florencia, a la que había llegado a odiar sin yo mismo saber por qué, cuando debería estarle agradecido por haberme permitido componer *La dama de picas* sin estorbos»[3]. Con objeto de contemplar la famosa estatua de Antinoo, el amante del emperador romano Adriano, visitó el Vaticano sin muchas ganas de ver nada más en los museos. Durante las tres semanas que pasó en Roma apenas vio a nadie, aparte de algunos conocidos cercanos, y logró completar la orquestación de las tres primeras escenas de la ópera. Mientras tanto, la salud de la señora von Meck también había mejorado, de modo que, a finales de marzo, tras un intervalo de casi cuatro meses, pudieron reanudar su correspondencia, él desde Roma y ella desde Niza. Todo parecía volver a la normalidad. Chaikovski no sospechaba en absoluto la sacudida que estaba a punto de recibir.

El 25 de abril de 1890, día de su quincuagésimo cumpleaños, estaba de vuelta en San Petersburgo, donde lo celebró tranquilamente en compañía de Modest y algunos amigos íntimos. A principios de mayo regresó a Frolovskoe, donde, siguiendo sus instrucciones, Aliosha había encontrado una nueva casa para alquilar. Aunque había sido preparada y acondicionada a su gusto, quedó impactado al descubrir que el bosque por el que le gustaba pasear había sido vendido y talado en su totalidad por el nuevo propietario. Tal imagen del bosque le persiguió durante mucho tiempo como una pesadilla. El verano lo pasó componiendo el sexteto de cuerda *Souvenir de Florence*, op. 70, y orquestando *La dama de picas*. Por su parte, la señora von Meck le escribió desde Wiesbaden para explicarle que, a causa de los preparativos para su regreso a Rusia, la «suma presupuestaria» se retrasaría un poco hasta su llegada a Moscú.

A finales de mayo, Modest y Kolia se quedaron unos días en Frolovskoe de

camino a Grankino, donde el compositor prometió reunirse con ellos en agosto. Dos días después de su partida, Bob llegó para una breve estancia en la casa de su tío. «Hoy se me ha aparecido Bob en un sueño y, como resultado de este, tengo un deseo irresistible de verle», había escrito a Modest unas semanas antes[4]. Bob permaneció en Frolovskoe sólo tres días, lo que supuso una cierta decepción para su tío, aunque trató de matizarlo cuando escribió a Modest poco después: «He llegado a la conclusión de que su visita fue un sacrificio para él, aunque no una condena. Tomo nota de este hecho, aunque en ningún caso me siento ofendido, pues sé por experiencia propia que se puede querer a una persona y, al mismo tiempo, no querer pasar más de cierto tiempo con ella»[5]. Sin embargo, el 5 de junio escribió a su querido sobrino en un (¿forzado?) tono humorístico: «El día de tu partida fue triste para mí. <…> Si fueras un muchacho interesante e inteligente, podría haber matado el tiempo de alguna manera; pero, teniendo en cuenta tu espantosa estupidez y estulticia, me horroriza pensar lo que tendría que haber soportado durante tres días más»[6]. Este pasaje, con su mezcla de pasión, didactismo, chanza y autoconciencia irónica, es un ejemplo característico del tono de su correspondencia con Bob. El maduro compositor estaba pasando por una dura prueba. Debía tratar con un joven inexperto, y no podía imponer su compañía a su sobrino ni hacer demasiado hincapié en su dependencia emocional de él. Era mucho lo que Chaikovski tenía que aguantar, y también mucho lo que tenía que intentar ignorar.

El 1 de julio, el criado de la señora von Meck, Ivan Vasiliev, llegó a Frolovskoe para entregar en persona una carta de su señora con seis mil rublos adjuntos, su asignación adelantada para todo un año. Esta entrega, que se realizó sin que el compositor la hubiese solicitado, suponía una notable irregularidad en la forma establecida de sus relaciones pecuniarias. El compositor dio las gracias a la señora von Meck en una breve carta e inmediatamente se sintió obligado a responder a Pachulski, que poco antes le había enviado algunas de sus composiciones para que las revisara. Como siempre, criticó con dureza su diletantismo y su técnica, «que aún adolece de cierta inmadurez y falta de pureza», aconsejando a su autor «que estudiara las formas sinfónicas del clasicismo» antes de empezar a «escribir cosas imbuidas de modernidad»[7]. En su respuesta, Pachulski pidió permiso para visitar Frolovskoe con objeto de hablar de su música. Llegó el 14 de julio, acompañado de un fotógrafo al que la señora von Meck había encargado varias fotos de la finca y del propio Chaikovski. Poco después, ella le envió un álbum con las fotografías. No se sabe si el compositor se encontró con Pachulski por segunda vez, como había previsto, en Podolsk, en su tortuoso camino hacia Tiflis durante las tres últimas semanas de agosto. En una carta del 31 de julio, le dijo a la señora von Meck que esperaba encontrarse allí con su yerno y que le escribiría por separado. Sin embargo, esta carta a Pachulski no se ha conservado.

Su ruta le llevó primero a Grankino, donde se encontraban Modest, Kolia y Bob, tras lo cual los cuatro planeaban ir a Kamenka, visitando asimismo a Nikolái y Anna von Meck en su finca de Kopilovo. Tras pasar una agradable estancia en Grankino, el compositor quedó horrorizado por lo que había observado en su breve convivencia con los Davidov: Alexandra estaba continuamente enferma y había empezado a sufrir ataques que se asemejaban a la epilepsia como

consecuencia de su abuso creciente de la morfina; para colmo, también había desarrollado una adicción al alcohol. A principios de septiembre, tras dejar a Bob con su madre, Modest regresó a San Petersburgo, mientras que Chaikovski, respirando aliviado al dejar la sordidez de Kamenka, se dirigió a Tiflis con Kolia Konradi.

Tiflis, como siempre, le animaba más a relajarse que a trabajar. Ahí encontró a su joven favorito, Volodia Argutinski-Dolgorukov, «todavía encantador», aunque «ha perdido buena parte de su belleza y se ha vuelto bastante tosco»[8]. En compañía de Nikolái Peresleni, su imprescindible guía en Tiflis, su estadía pasó rápidamente en medio de una interminable secuencia de reuniones, cenas y cartas. En la capital georgiana recibió dos misivas de la señora von Meck. La primera, fechada el 13 de septiembre de 1890, no difiere en absoluto del tono de sus cartas anteriores. Se abría con el saludo habitual, «¡Mi querido y adorado amigo!», y concluía de forma no menos afectuosa: «Cuidaos, mi querido e incomparable amigo, descansad y no os olvidéis de vuestra infinitamente devota Nadezhda von Meck». Una posdata daba por sentado que la correspondencia continuaría de forma natural: «Os ruego que me escribáis a Moscú»[9].

La carta trataba de un tema recurrente: el despilfarro por parte de sus hijos de la fortuna familiar. La mayoría de los reproches iban dirigidos a su hijo Nikolái, en relación con su desacertada compra de Kopilovo y su incapacidad para administrar la finca. Recordemos que la había comprado en contra de la opinión de la señora von Meck, por lo que no es de extrañar que este se convirtiera en el blanco de su ira[10]. Por lo general, la señora von Meck intentaba disculpar a los familiares del compositor, y el hecho de que, en este caso, diera rienda suelta a su amargura sugiere que sus nervios estaban al límite. «¡Dios mío, Dios mío, qué terrible es todo! –exclamó en un momento dado–. Una gasta toda su vida, todas sus energías y facultades, para proporcionar a sus hijos una vida buena y tranquila, y, cuando lo consigue, tiene que presenciar que todo el edificio que ha levantado con tanto trabajo y esfuerzo se desmorona como un castillo de naipes. ¡Qué cruel es esto, qué despiadado!»[11]. A sus otros hijos no les fue mucho mejor. Alexander, escribió la dama, había perdido la mitad de su fortuna con su negocio de exportación de carne y ahora corría el riesgo de perder el resto. Estaba, además, la principal espina que tenía clavada, el príncipe Andrei Shirinski-Shijmatov, el marido de su hija menor, Liudmila, que actuaba, según sus palabras, «como un auténtico chiflado, mientras que ella está locamente enamorada de él y <…> es incapaz de ver que se dirige directamente a la ruina». No extraña que sus nervios estuvieran al borde del colapso: «No puedo solucionar nada de todo esto y sólo temo volverme loca yo misma por la constante preocupación y por el dolor que siente mi corazón. Pero perdonadme, querido mío, por importunaros con mis quejas; no debe resultar muy divertido para nadie tener que escucharlas»[12].

Por muy conmovedora que fuese la expresión de dolor por sus hijos, esta carta no contenía el más mínimo indicio de que las circunstancias que relataba pudieran afectar de algún modo a su amistad con Chaikovski. Más de una vez, la señora von Meck había compartido sus preocupaciones financieras y de otro tipo con su «único amigo», y este, en la medida de sus posibilidades, había intentado ofrecerle apoyo moral. Sin embargo, esta carta es la última de la señora von Meck

a Chaikovski que poseemos.

Una segunda misiva, que el compositor recibió en Tiflis el 22 de septiembre y en la cual la dama le informaba de su bancarrota y del cese de su subvención, no se ha conservado. La ruptura de sus relaciones, que se produjo sin previo aviso, es el incidente más misterioso de la vida de Chaikovski; mucho más misterioso, de hecho, que las circunstancias de su muerte. A pesar de los numerosos intentos que se han llevado a cabo para reconstruir los acontecimientos o las razones que condujeron a la ruptura entre la señora von Meck y Chaikovski –y esto también se aplica al intento realizado en este libro–, hay que admitir que en toda esta historia sigue habiendo muchas lagunas que, a menos que en el futuro salgan a la luz nuevas pruebas, no podrán llenarse adecuadamente.

Como hemos visto, ni el contenido ni el tono de la última carta de la señora von Meck a Chaikovski eran inusuales: de hecho, no era menos afectuosa que cualquier otra. Esto debería bastar para refutar la opinión de varios autores de que la insatisfacción acumulada durante años por ella en cuanto al nivel y la calidad de sus relaciones fue una de las razones de la ruptura[13]. La última carta que se conserva está fechada el 13 de septiembre; la que comunicaba a Chaikovski el cese de su asignación fue recibida por este el día 22, por lo que debió ser escrita tres o cuatro días antes. Que en el espacio de apenas una semana la señora von Meck hubiese experimentado una repentina «percepción» de la supuesta traición de Chaikovski y que esto hubiese alterado radicalmente la naturaleza de sus sentimientos hacia él, se antoja inverosímil. Muchos años antes, había escrito a Chaikovski que le apoyaría «mientras subsistan los sentimientos que nos unen»[14]. Sin embargo, la lógica de su carácter habría exigido que se expresara con franqueza en este asunto y aclarara el estado de sus relaciones. Chaikovski, en tal caso, se habría visto obligado a recurrir a la autojustificación, pero, como se verá enseguida, no encontramos nada de eso en su respuesta a su benefactora. De hecho, de su carta se desprende que la única razón que le dio la señora von Meck para el cese de la subvención fue el descalabro financiero de su familia.

A continuación, se hace imprescindible examinar la respuesta que el compositor, claramente afectado e incluso conmocionado, escribió a su benefactora desde Tiflis el 22 de septiembre: «¡Mi querida y adorada amiga! La noticia que me comunicáis en la carta que acabo de recibir me ha entristecido profundamente, pero no por mí, sino por usted. Y estas no son palabras vacías. Mentiría, por supuesto, si os dijera que un recorte tan radical de mi presupuesto no impactará en mi situación material. Pero el efecto será mucho menor de lo que podéis pensar. En los últimos años, mis ingresos han aumentado considerablemente y no hay razón para dudar de que lo seguirán haciendo en rápida progresión. Así pues, si, entre el sinfín de circunstancias que os preocupan, una pequeña parte tiene que ver conmigo, os pido, por el amor de Dios, que tengáis la seguridad de que no he experimentado ni la más leve angustia al pensar en la privación material que me va a sobrevenir. Creedme, se trata de la verdad más absoluta; no soy bueno para fingir o inventar frases vacías. Aquí lo importante no es que durante un cierto tiempo me vea obligado a reducir mis gastos. Lo que importa es que usted, con vuestros hábitos y vuestro grandioso modo de vida, os veáis abocada a sufrir privaciones. Se trata de algo

terriblemente doloroso y perturbador. Siento la necesidad de echar la culpa de todo lo que ha pasado a alguien (ya que, por supuesto, la culpa no es vuestra), pero, al mismo tiempo, me veo incapaz de encontrar al verdadero culpable. En todo caso, se trata de un encono tan vano como inútil, y no me considero con derecho a entrometerme en el ámbito de vuestros asuntos estrictamente familiares. Lo mejor será que le pida a Wladyslaw Albertovich que me escriba, cuando tenga oportunidad, para informarme acerca de las disposiciones que pensáis tomar, dónde viviréis y hasta qué punto os tendréis que someter a privaciones. Me resulta muy difícil expresar la preocupación y la compasión que siento por vos. No puedo imaginaros en una situación de carestía... Las últimas palabras de vuestra carta me han herido un poco, aunque pienso que ni usted misma las creía al escribirlas. ¿De verdad me consideráis capaz de acordarme de vos sólo cuando disfruto de vuestro dinero? ¿Creéis que podría olvidar por un solo instante lo que habéis hecho por mí, lo mucho que os debo? Puedo decir sin exagerar que os debo la vida, que probablemente habría enloquecido y perecido si no hubierais acudido en mi ayuda para sostener, con vuestra amistad, compasión y apoyo material (que fue sin duda el ancla de mi salvación), mi energía y mis esfuerzos, totalmente apagados entonces, para seguir avanzando en mi camino. No, mi querida amiga, tened por seguro que lo recordaré mientras viva, y os bendeciré siempre por ello. En cierto modo, me alegro de poder expresar con toda intensidad, precisamente ahora que ya no podéis compartir vuestros recursos conmigo, mi infinita, apasionada e inconmensurable gratitud. Probablemente no sois capaz de sospechar la inmensidad de vuestra buena acción. De lo contrario, nunca se os habría pasado por la cabeza la idea de que, ahora que sois pobre, sólo me acordaré de vos *¡¡¡de vez en cuando!!!!* No exagero cuando digo que jamás os he olvidado ni os podré olvidar ni siquiera un minuto, pues, siempre que miro en mi interior, mis pensamientos invariablemente os encuentran. Os beso con ardor las manos y os suplico que creáis de una vez por todas que nadie simpatiza y comparte vuestras aflicciones con más fuerza que yo. Vuestro, P. Chaikovski. [P. D.] En otra ocasión os escribiré sobre mí y sobre lo que estoy haciendo. Os ruego que disculpéis mi apresurada y espantosa caligrafía, pero la agitación que siento me impide escribir con claridad»[15].

El texto de Chaikovski dice poco acerca del contenido específico de la carta de la señora von Meck que no se ha conservado, pero lo que se puede extraer de él es importante. Está claro que su benefactora había atribuido el cese de la subvención a los problemas económicos de su familia y que la carta contenía alguna frase que podría interpretarse más o menos como un «no me olvidéis, recordadme de vez en cuando»[16]. Volveremos sobre ello en breve. Tanto en el tono como en el contenido, la carta de Chaikovski es irreprochable, ya que está impregnada de empatía y calidez auténticas, un hecho que en sí mismo resulta también significativo, ya que descarta la posibilidad de que el compositor hubiese ofendido a la señora von Meck. A pesar de la considerable mejora de su situación económica en los últimos años, la asignación que el compositor recibía de la dama seguía representando una parte importante de su presupuesto. Es cierto que los derechos de autor de sus obras habían aumentado considerablemente, pero los únicos ingresos estables con los que contaba provenían del subsidio de la señora von Meck y de la pensión gubernamental, que hacían una suma total de

nueve mil rublos al año, es decir, setecientos cincuenta rublos al mes. Aparte de su conocida incapacidad para administrar el dinero con sensatez, no hay que olvidar que financiaba de su propio bolsillo una serie de becas para jóvenes y prometedores músicos, por no hablar de las numerosas ocasiones en que tenía que sacar de apuros a Modest, quien también estaba acostumbrado a vivir a lo grande. Así pues, la pérdida de la subvención no sólo supuso un golpe psicológico para Chaikovski, sino que también hacía verdadera mella en sus finanzas. Esto explica, en parte, la irritación –casi la cólera– que se trasluce en las cartas que escribió a Modest y, sobre todo, a Jurgenson para informarles de lo sucedido. Durante varios días no informó a nadie acerca de ello, mientras esperaba anhelante una respuesta de la señora von Meck a su carta del 22 de septiembre. Sin embargo, no recibió ninguna –un hecho en sí mismo significativo–, circunstancia que sin duda contribuyó a enconar sus sentimientos negativos, que de ninguna manera le honran.

En las cartas que escribió a Modest y a Jurgenson, dio rienda suelta a su autoestima herida y, aunque sea triste reconocerlo, hizo hincapié en el aspecto económico del asunto, no en sus implicaciones morales. Lo que sigue pertenece a la carta que escribió al editor el 28 de septiembre de 1890: «Ahora debo contarte un asunto terriblemente desagradable *para mí* <…>. Hace unos días recibí una carta de N[adezhda] F[ilaretovna] von Meck, en la que me informa de que, con gran pesar y debido a las extremas dificultades económicas, casi de quiebra total, que atraviesa, se ve obligada a suspender mi subsidio anual. He encajado el golpe con filosofía, pero, aun así, la conmoción y el desconcierto han sido enormes. Ella me había asegurado en tantas ocasiones que recibiría este subsidio hasta el final de mis días, que había llegado a creerlo y pensaba que, con este propósito, había dispuesto de alguna manera las cosas para que, pasara lo que pasara, yo no me viese privado de mi principal y (así lo creía yo) más segura fuente de ingresos. Pero no ha sido así. Ahora debo enfrentarme a la perspectiva de cambiar por completo mi modo de vida, reduciéndolo a una escala inferior, y probablemente tendré que buscar alguna ocupación en San Petersburgo que me proporcione un buen salario. Me siento muy, muy, muy *ofendido*; realmente *ofendido*. Mis relaciones con N[adezhda] F[ilaretovna] von Meck eran de tal naturaleza que jamás llegué a sentir como una carga moral su generosa ayuda. Ahora, sin embargo, me siento abrumado *a posteriori;* mi orgullo ha sido herido y mi confianza en su ilimitada predisposición a apoyarme materialmente y a realizar por mí cualquier sacrificio ha sido traicionada. En el fondo, me gustaría que se arruinase por completo para que necesitara mi ayuda. Pero soy plenamente consciente de que, *desde nuestra perspectiva*, sigue siendo enormemente rica; en una palabra, he sido víctima de una argucia tan banal como estúpida que me hace sentir enfermo y avergonzado»[17].

Este deseo de que la señora von Meck «se arruinase por completo» resulta doloroso de leer, y no menos chocante es el hecho de que en ninguna parte de este pasaje haya siquiera un trazo de la empatía que tanto abunda en la carta escrita a su «adorada amiga». No hay que olvidar, sin embargo, que, cuando le dominaban la ira y la rabia, Chaikovski solía decir o escribir las cosas más injustas sobre sus seres queridos. La ofensa que ahora sentía, después de catorce años de una relación espiritual tan íntima, debía ser especialmente desgarradora.

Durante varios días permaneció en un estado de profunda depresión. Dos semanas después, el 10 de octubre, escribió a Modest contándole, más brevemente que en la carta a Jurgenson, el cambio de su situación económica: «N[adezhda] F[ilaretovna] von Meck me ha informado de que está arruinada y que, en consecuencia, debe suspender mi subsidio. Realmente se trata de algo que no esperaba, pues tenía todos los motivos para pensar que lo tenía asegurado para siempre. La idea de ver drásticamente reducidos mis ingresos no me ha afectado mucho, pero... en fin, sobre los sentimientos que ha despertado en mí la decisión de N[adezhda] F[ilaretovna] hablaremos cuando nos veamos. Quiero, en todo caso, tratar de vivir menos *en grand*»[18]. Modest respondió rápidamente con evidente congoja: «Por supuesto, lo que lamento no es la pérdida de los seis mil rublos (en mi opinión, no es un gran problema, ya que no tienes más que eliminar subsidios como el mío y estarás casi en tu antigua situación). Lo que me duele es el mazazo a tu orgullo»[19].

La herida nunca cicatrizaría. Lamentablemente, Chaikovski, al parecer, no llegó a plantearse ni una sola vez –al menos las cartas que han llegado hasta nosotros no lo reflejan– que la señora von Meck podría haberse visto obligada a actuar como lo hizo por circunstancias ajenas a su voluntad. No obstante, cabe señalar que las acusaciones de las que posteriormente fue objeto Chaikovski, según las cuales «preguntaba a todos sus conocidos si la dama se había quedado realmente sin dinero»[20], son del todo exageradas. Su carácter, como hemos visto, no era en absoluto proclive a exponer sus problemas personales, ni siquiera a admitir su existencia, a personas ajenas a su círculo íntimo de confidentes.

Antes de pasar a examinar las teorías, interpretaciones y conjeturas sobre lo sucedido, es esencial subrayar que la cancelación del subsidio no fue originalmente concebida por la señora von Meck como la señal de una ruptura formal. Si la carta de la dama que no se ha conservado contuviera algún indicio de ello, Chaikovski no habría dejado de reflejarlo en su respuesta. La frase en la que le pedía que se acordara de ella de vez en cuando era sin duda de carácter retórico, es decir, suponía que su corresponsal le aseguraría su eterna gratitud, que es precisamente lo que hizo el compositor. En el pasado, cuando enfermaba seriamente, dejaba de escribir durante un tiempo y Pachulski tomaba el relevo. Lo mismo ocurrió en esta ocasión. Al no recibir respuesta de la señora von Meck a su última carta, Chaikovski decidió apelar a su yerno y secretario.

La mayor parte de las cartas de Chaikovski a Pachulski de esta época se han perdido, lo que ya de por sí es un hecho revelador. En sus respuestas al compositor, que por fin se han publicado al completo en la nueva y reciente edición de la correspondencia de Chaikovski con su benefactora, Pachulski informaba exhaustivamente sobre el estado de salud de la señora von Meck, las visitas de diversos médicos y las prescripciones que estos le hacían, lo que nos permite conocer algunos detalles sobre el curso de su enfermedad. La imagen que se desprende de este material es, en efecto, la de una anciana gravemente enferma: tras sufrir primero una gripe y luego una bronquitis, pasaba su vida «casi siempre en la cama». La gravedad de su estado se refleja en el hecho de que estaba constantemente rodeada por varios de sus hijos y atendida por médicos, así como que se reclamaran los servicios del famoso médico moscovita Grigori Zajarin. Las cartas de Pachulski escritas en noviembre se leen como una serie de

boletines sobre la evolución de la enfermedad de su suegra. El 3 de dicho mes informaba a Chaikovski de que los médicos Zajarin y Pospelov habían dictaminado que «el estado de Nadezhda Filaretovna era muy grave», para luego añadir que «Yulia Karlovna me acaba de pedir que le diga de parte de Nadezhda Filaretovna que se siente muy enferma y en un estado de ánimo muy bajo»[21]. La carta escrita un día después tenía un tono algo más optimista: el estado de ánimo de la dama había mejorado un poco e incluso había empezado a escuchar música. Tras hacerlo, prosigue la carta, «empezó a sentirse mucho mejor», y concluye: «Nadezhda Filaretovna me ha encargado que le transmita sus más cálidos saludos y su profunda gratitud por el interés que mostráis»[22].

Las siete cartas de Pachulski a Chaikovski que se han conservado correspondientes al año 1891 tratan de nuevo, en gran medida, del estado de salud de la dama. El 3 de enero, en respuesta a una carta, hoy perdida, del compositor, Pachulski informaba de que en primavera podrían viajar a Niza acompañados por un médico. Zajarin acudía a su casa una vez por semana, mientras que su ayudante visitaba a la paciente a diario. La señora von Meck «pasa la mayor parte del día sentada en un sillón, lo que ciertamente supone un gran éxito en su tratamiento», ya que habían pensado que «nunca más podría levantarse de la cama»[23]. De manera reveladora, continuaba con estas palabras: «Os pido sinceramente que me perdonéis por haberos llevado con mis desatinos e inexactitudes a una suposición totalmente contraria a lo que sienten por usted todos los que tienen la dicha de conoceros bien. Nadezhda Filaretovna, a quien le di a leer vuestra carta, me ha pedido que os transmita *"que es de todo punto imposible que pueda enfadarse con usted y que su actitud hacia usted no ha cambiado"*. La culpa de todo la tengo yo, así como las circunstancias de la vida, que me confunden y me desquician. <…> Aquí todo el mundo ama a Piotr Ilich, todos admiran y se maravillan ante el más grande compositor ruso. El éxito de *La dama de picas* nos llena a todos de la máxima felicidad y, aunque, en nuestra opinión, se trata de algo bastante natural, ya que no es más que el tributo que merece vuestro genio, aun así, nos resulta en extremo placentero comprobar que el público estima y comprende cada vez más y mejor vuestras obras. En una palabra, todo sigue indefectiblemente igual que siempre, y Dios quiera que no cambie vuestra bondadosa actitud»[24]. Unos días más tarde, el 8 de enero, Pachulski escribió que «el estado de Nadezhda Filaretovna continúa igual, es decir, no ha empeorado; esperamos que la mejora se produzca en Niza»; a continuación, en respuesta a los saludos que el compositor le había enviado previamente, le transmitió el «cordial saludo» de la dama.

Un dato interesante: en esta carta, Pachulski sugería a Chaikovski que alquilara una villa a orillas del Mediterráneo, cerca de donde la familia von Meck pensaba alojarse, ofreciéndose además él mismo para organizarlo. Resulta igualmente significativo el hecho de que el compositor aceptase, al parecer, la oferta, aunque finalmente los planes no llegaron a concretarse. Volveremos a hablar de este episodio. En las cartas que siguieron, Pachulski continuó transmitiendo

«saludos» y más «saludos», con informaciones ocasionales sobre el estado de salud de la dama[25]. La primera de las misivas que se han conservado de Chaikovski a Pachulski pertenecientes a este periodo está fechada el 14/26 de marzo. Aparte de tratar diversos asuntos musicales, el compositor habla

afectuosamente de la señora von Meck: «Me alegro de que Nadezhda Filaretovna haya soportado tan bien su viaje y espero que las maravillas del clima de Niza le devuelvan pronto la salud»[26].

Sin embargo, a Chaikovski no le había abandonado el sentimiento íntimo de agravio. En su vida se había abierto un vacío que nada ni nadie podía llenar. La situación para él seguía siendo igual de tensa y punzante, y es probable que sintiera que lo habían involucrado en un extraño juego cuyo propósito y cuyas reglas no podía comprender. Así, a su regreso de la gira de conciertos por Estados Unidos, el 6 de junio de 1891, explotó finalmente en una larga, amarga y emotiva respuesta a una carta, hoy perdida, de Pachulski: «Acabo de recibir vuestra carta. Soy plenamente consciente de que Nadezhda Filaretovna está enferma, débil, nerviosa y angustiada, y que todavía no puede escribirme. No quisiera por nada del mundo que sufriera por mi causa. Lo que me duele, me perturba y, para hablar con franqueza, me ofende profundamente no es el hecho de que no me escriba, sino de que haya dejado por completo de interesarse por mí. Si ella hubiera querido que mantuviéramos una correspondencia regular como antes, ¿no habría sido perfectamente factible, teniéndoles a usted y a Yulia Karlovna como posibles y constantes intermediarios entre nosotros? Sin embargo, ni una sola vez os ha pedido que le informéis acerca de mi vida y de mi situación. He intentado a través vuestra establecer relaciones escritas regulares con N[adezhda] F[ilaretovna], pero cada una de vuestras cartas no ha sido más que una mera respuesta cortés para preservar, al menos en cierta medida, la sombra del pasado. Sabéis, por supuesto, que, en septiembre del año pasado, N[adezhda] F[ilaretovna] me hizo saber que, a causa de la situación de ruina en la que se hallaba, ya no podía ofrecerme su apoyo material. También conocéis probablemente cuál fue mi reacción. Yo *deseaba*, *necesitaba* que mis relaciones con N[adezhda] F[ilaretovna] no se vieran alteradas en lo más mínimo por el hecho de dejar de recibir su dinero. Por desgracia, esto ha resultado imposible, debido al evidente enfriamiento de los sentimientos de N[adezhda] F[ilaretovna] hacia mí. Sin embargo, según parece, fui *yo* quien dejó de escribir a N[adezhda] F[ilaretovna], yo quien cesó prácticamente todo trato con ella *tras haberme visto privado de su dinero*. Esta situación me resulta profundamente humillante, vuelve intolerable el recuerdo de haber aceptado su ayuda material, me atormenta constantemente y me entristece sin medida. Durante el otoño pasado releí todas las cartas de N[adezhda] F[ilaretovna]. Nada en el mundo, ni la enfermedad ni las desgracias ni las dificultades materiales podían, al parecer, cambiar los sentimientos que esas cartas expresaban. Sin embargo, han cambiado. Tal vez precisamente por el hecho de no haberla conocido nunca personalmente, N[adezhda] F[ilaretovna] me parecía una persona ideal; no podía imaginar la inconstancia en tamaña semidiosa; me parecía que el globo terráqueo se desmoronaría antes de que N[adezhda] F[ilaretovna] cambiara sus sentimientos hacia mí. Pero esto último ha ocurrido, poniendo patas arriba todas mis opiniones sobre las personas, mi fe en lo mejor de ellas; ha perturbado mi tranquilidad y envenenado la cuota de felicidad que el destino me había asignado. Sin quererlo, por supuesto, N[adezhda] F[ilaretovna] me ha tratado con la máxima crueldad. Jamás me había sentido tan humillado, tan herido en mi orgullo, como ahora. Y lo más doloroso de todo es que, en vista de que

N[adezhda] F[ilaretovna] está tan terriblemente debilitada de salud, no puedo, por miedo a afligirla o a disgustarla, contarle todo lo que me atormenta. Me siento privado de la posibilidad de hablar con ella, que es lo único que podría aliviarme. Pero basta. Es probable que me arrepienta de haber escrito todo esto, pero lo he hecho obedeciendo a la necesidad de desahogar al menos algo de la amargura que se ha acumulado en mi corazón. Por supuesto, ni una palabra de esto a N[adezhda] F[ilaretovna]»[27]. En una posdata, Chaikovski añadía imperativamente: «No respondáis a esta carta».

Pero Pachulski no hizo caso y respondió el 13/25 de junio en un tono agitado: «¡Querido y apreciadísimo Piotr Ilich! No entendéis a Nadezhda Filaretovna y os equivocáis por completo. El hecho de que, al no poder escribir ella misma, hayan cambiado muchas cosas, la razón principal, repito, es y ha sido su estado de salud, que ha relegado a un segundo plano todo aquello que no estaba relacionado con su curación. No os podéis imaginar hasta qué punto el tratamiento de las personas que sufren un trastorno nervioso las encadena a un cúmulo de preocupaciones insignificantes y cómo, a raíz de ello, su propio bienestar se convierte en su único ídolo. Debido a su situación, y también a la mía, mi relación con Nadezhda Filaretovna también ha cambiado mucho y, por esta razón, no es de extrañar que ella no desee que yo me convierta en un intermediario entre ustedes dos. Nada que provenga de Nadezhda Filaretovna debería ofenderos. No hay nadie en el mundo que menos quisiera ofenderos que ella. No tenéis ninguna necesidad de expresarle nada en absoluto a Nadezhda Filaretovna y, si le escribierais, como antes, acerca de vuestra vida y le preguntarais sobre ella, os garantizo que os respondería de todo corazón, y entonces comprobaríais que su actitud hacia usted no ha cambiado en lo más mínimo; así pues, no debéis preguntar por qué ha cambiado, *porque no lo ha hecho*. No me siento con derecho a conservar vuestra carta del 6 de junio y os ruego encarecidamente que me permitáis devolvérosla. Creo que muy pronto reconoceréis que no tenía derecho a conservarla conmigo. Os pido disculpas por permitirme daros un consejo preciso y creedme, muy estimado Piotr Ilich, que todos los que estamos aquí somos vuestros amigos más sinceros y que podéis confiar plenamente en esta amistad, sólida como una roca. Quiera Dios que mi carta os encuentre en un estado de ánimo más alegre. Vuestro devoto servidor, W. Pachulski»[28].

Esta carta sorprende por su aparente contradicción. Por un lado, Pachulski le decía al compositor que no tenía «necesidad de expresar nada en absoluto a Nadezhda Filaretovna» y, por otro, le sugería que «le escribiera, como antes» y le «preguntara por ella», ya que, en ese caso, ella «respondería de todo corazón». No sabemos si Chaikovski siguió el incongruente consejo de Pachulski, pero, al parecer, este fue el último intercambio epistolar entre ambos. No es descartable que Chaikovski simplemente dejara de confiar en él.

Esta es la descripción objetiva de los hechos en la medida en que puede establecerse sobre la base de los documentos disponibles. Todo lo demás son especulaciones. En la mayoría de los casos, los intentos de explicar la ruptura entre Chaikovski y su benefactora se han basado en conjeturas y rumores puestos en circulación por los descendientes de la dama. Sin embargo, hay que decir que el corpus existente de textos sobre este asunto escritos por los miembros del clan

von Meck, tanto los publicados como los inéditos, a menudo entran en conflicto entre sí y a veces incluso se contradicen flagrantemente, lo que nos lleva inevitablemente a la conclusión de Polina Vaidman: ninguno de ellos conocía realmente las verdaderas razones de la ruptura[29].

Esta circunstancia no resulta especialmente sorprendente, dado el habitual secretismo de la señora von Meck en lo tocante a sus asuntos personales, que prefería ocultar en la medida de lo posible incluso a su propia familia. Lo mismo ocurría con su relación con Chaikovski. En segundo lugar, no cabe duda de que, durante este periodo en el cual estaba seriamente enferma y parecía que su vida tocaba a su fin, la situación dentro de su numerosa familia devino extremadamente tensa. La cuestión del reparto de la herencia debió de inquietar a la mayoría de sus hijos, sobre todo porque, debido a la mengua de la fortuna de los von Meck, cada rama de la familia tenía que contar con una parte menor. Las cartas citadas en este capítulo y en otros anteriores sugieren que, a estas alturas, las relaciones de la dama con la mayoría de sus hijos y sus cónyuges se habían deteriorado mucho debido a la negligencia de estos en lo concerniente a los asuntos financieros y a su tendencia al despilfarro, así como, tal vez, a las insinuaciones vertidas por algunos de ellos contra su hijo mayor, Vladimir, su favorito. Incluso Pachulski, a quien la señora von Meck siempre había tenido en gran aprecio, se lamentaba en la citada carta al compositor de que su propia relación con ella había «cambiado mucho».

En vista de estas circunstancias, no es descartable que algunos miembros del clan von Meck, poseídos por una suerte de paranoia económica, vieran a Chaikovski como una amenaza para su prosperidad. Es posible que temieran que la excéntrica dama decidiera repentinamente convertirlo, si no en su principal heredero, al menos en uno de los muchos beneficiarios entre los que se repartiría su menguada fortuna. En aquel momento, la extensa familia von Meck pudo haber sido algo parecido al proverbial «nido de víboras», a juzgar por los ataques que se lanzaban entre sí sus miembros, incluyendo en algunos casos graves acusaciones morales. Así, por ejemplo, Galina von Meck, basándose evidentemente en lo que le había contado su madre, Anna, escribiría años después que su propia tía, la condesa Alexandra Bennigsen (la hija mayor de la señora von Meck), era la culpable indirecta de la muerte de sus dos progenitores. Al parecer, Alexandra le había dicho a su padre que su hija menor, Liudmila, no era en realidad hija suya, sino el fruto de la unión ilícita entre su esposa y su antiguo secretario. Esta revelación provocaría supuestamente que Karl von Meck muriera poco después de un ataque al corazón. Unos años más tarde, añade la misma memorialista, Alexandra informó a su madre, con evidente mala intención, de la razón por la cual su marido había muerto tan repentinamente, «destrozando por completo» con ello la vida de la señora von Meck[30]. Del testimonio de Galina (y de su madre, Anna) se desprende también que otro «villano» en la familia era el marido de Liudmila, el príncipe Andrei Shirinski-Shijmatov, a quien se describe como un vil (y, como quedará claro, esencialmente estúpido) chantajista.

Por su parte, la hija de Alexandra, Olga Bennigsen, convirtió a Pachulski en el principal villano del drama familiar, probablemente por sus complejas relaciones con Chaikovski y porque gozaba de la confianza de su madre. Olga sostuvo que

Pachulski habría conspirado contra su suegra y contra Chaikovski, que había hablado con tanto desprecio de sus composiciones. Convirtiéndolo en una figura casi shakesperiana, describió sus motivos como la «*vendetta* personal de un hombre cuyo orgullo había sido profundamente herido»[31]. En sus memorias, Galina también señala que algunos miembros de la familia von Meck sentían resentimiento por la ayuda material que su abuela prestaba al compositor, mientras que Olga, cambiando ligeramente el argumento, sugiere que el descontento familiar tuvo su causa en las indiscreciones del propio Chaikovski[32].

Resulta significativo que, aunque Olga permaneció en la Unión Soviética, sus dos artículos sobre la «extraña amistad» de su abuela con Chaikovski se publicaron en Occidente en 1936 y 1938 respectivamente. En parte, los textos pretendían ser un comentario a la edición de la correspondencia Chaikovskivon Meck, cuyos tres volúmenes acababan de publicarse. Entre los nietos de la dama, Olga era la más hostil hacia el compositor y ciertamente no tenía pelos en la lengua. En uno de sus artículos, llegó a calificar a la sobrina del compositor, Anna, de «mojigata engreída y mimada»[33]. Esto fue escrito pocos años después de que el marido de Anna, Nikolái von Meck, fuera ejecutado por Stalin por su relación con el escándalo Shajti y después de que su hija (y prima de Olga) Galina fuera encarcelada en la Lubianka y luego deportada a Siberia. Está claro que la hostilidad mutua entre los hijos de la señora von Meck continuó en la siguiente generación. También hay que señalar que, al referirse a la amistad epistolar de Chaikovski con la señora von Meck en general y a las presuntas causas de la ruptura en particular, la actitud de sus descendientes fue fundamentalmente defensiva. Consideraban que tenían la obligación de reivindicar la memoria de la dama, mientras que los admiradores del compositor y de su música se inclinaban por acusarla de haberle traicionado, una interpretación que claramente procedía de Modest, quien, en el tercer volumen de su biografía, no consiguió ocultar del todo su antipatía hacia la benefactora de su hermano.

A sus hijos y nietos les molestó especialmente la afirmación de Modest de que, en su lecho de muerte, Chaikovski había «vituperado rabiosamente» a la señora von Meck (incluso circuló una versión, también originada por Modest pero transmitida oralmente, según la cual el compositor se había referido a ella como «la maldita»[34]), una afirmación que, como se demostrará en su momento, resulta absolutamente inverosímil. Consternadas por los ataques difamatorios, sus dos nietas trataron de presentarla de la manera más favorable posible, aunque de forma diferente en cada caso. Así, al citar la carta de la señora von Meck a Chaikovski de 1887, en la que explicaba por qué no quería ayudar al violinista Samuil Litvinov, Olga optó por no mencionar el comentario antisemita con el que termina[35]. Por su parte, Galina acusó abiertamente a Modest de deshonestidad al atribuir el comentario ofensivo sobre su benefactora al compositor moribundo y semidelirante[36]. Olga llegó incluso a acusar al propio Chaikovski de no comportarse como un caballero en el trato con su abuela[37]. Por último, los escritos de las dos nietas de la señora von Meck sobre el tema son inexactos en muchos detalles, que pueden cotejarse con otros documentos. Esto no sólo pone en duda hasta qué punto se puede confiar en sus argumentos, sino que también

demuestra que ni siquiera se tomaron la molestia de revisar cuidadosamente el material que tenían a su disposición. Por ejemplo, la afirmación de Galina de que la mano derecha atrofiada de su abuela la obligó a dictar todas sus cartas a partir de 1890, excepto la última y «fatídica» a Chaikovski, que ella misma escribió «con sumo y penoso esfuerzo»[38], no se ve corroborada por los hechos: la cartas originales a Chaikovski de la señora von Meck estuvieron en posesión de la familia de Anna durante mucho tiempo, y Galina, incluso muchas décadas después, cuando se puso a escribir sus memorias en Inglaterra, debería haber recordado que todas ellas sin excepción habían sido escritas por la señora von Meck de su puño y letra. En cuanto a Olga, aparte de varias inexactitudes menores, se equivoca en la cronología: tras mencionar la entrega de la última «suma presupuestaria» al compositor (esto ocurrió el 1 de julio de 1890), escribe que el cese de la subvención se produjo «poco después»[39], cuando en realidad fueron dos meses y medio los que separaron estos acontecimientos. Como ya se ha señalado, los artículos de Olga son manifiestamente parciales y atribuyen, en efecto, los motivos más bajos a casi todas las acciones de Chaikovski.

La interpretación más influyente de la ruptura de la relación fue ya insinuada por los primeros editores soviéticos de la correspondencia Chaikovskivon Meck: «Es posible que sus hijos (y tal vez también su hermano) revelaran a la señora von Meck algunos hechos deshonrosos sobre la vida privada de Chaikovski. <…> Esta hipótesis permite comprender los acontecimientos que se produjeron a continuación: la ruptura sin explicaciones y sin anuncio formal, el agravamiento de la enfermedad nerviosa de la señora von Meck y las cartas embarazosamente corteses de Pachulski. Chaikovski pudo adivinar el motivo de la ruptura, y esto fue lo más terrible para él. Toda su vida había temido la exposición pública y le había atormentado la posibilidad del escándalo. Las habladurías eran abundantes. Siempre que le llegaban, le producían nerviosismo y temor, pero la tormenta estalló desde un lugar inesperado y sin el más mínimo ruido: la silenciosa defección de alguien muy cercano a él»[40].

Como era previsible, esta hipótesis se hizo muy popular y subyace, implícita o explícitamente, en la mayoría de los intentos posteriores de explicar lo sucedido. Sin embargo, no existen fuentes fiables que justifiquen esta versión. Es más, un examen minucioso de los textos disponibles y de los hechos conocidos demuestra que la idea de que el descubrimiento repentino de la homosexualidad de Chaikovski fuera la causa de la ruptura es insostenible. El más importante de los documentos existentes es la última carta de Chaikovski a su benefactora, es decir, su respuesta desde Tiflis, fechada el 22 de septiembre, a la información de que, debido a la ruina de su familia, tenía que cancelar el subsidio. Como hemos visto, Chaikovski había escrito en esa carta: «Probablemente no sois capaz de sospechar la inmensidad de vuestra buena acción. De lo contrario, nunca se os habría pasado por la cabeza la idea de que, ahora que sois pobre, sólo me acordaré de usted *¡¡¡de vez en cuando!!!!*». Esta frase refuta por sí sola la motivación que atribuyen a la dama aquellos que sostienen que se vio confrontada de repente con hechos «deshonrosos» por parte de su amigo. Cuando alguien rompe relaciones con una persona en un arrebato de indignación por una perversidad moral, no le pide a esa persona que «no la olvide y se acuerde de ella de vez en cuando», como de hecho hizo la dama en esa última carta al compositor que no se ha

conservado. Habida cuenta de la sinceridad de su carácter, se puede descartar por completo cualquier hipocresía por su parte. Es interesante que el primo de Galina, Emmanuel Bennigsen (hermano de Olga), que consiguió emigrar a Occidente tras la Revolución de Octubre, coincida con esta opinión. Bennigsen insistió en que, «conociendo las convicciones de la abuela», le parecía que «difícilmente habría dado excesiva importancia a esa cuestión [es decir, a la homosexualidad de Chaikovski]»[41].

Otro de sus nietos, Georgi Rimski-Korsakov, hijo de su hija Sofia, argumentó en términos parecidos en un ensayo sobre la historia de la familia von Meck: «Es difícil imaginar que alguien que había vivido en Moscú durante tantos años, que conocía a muchos músicos y mantenía lazos estrechos con los círculos del conservatorio, no estuviera al tanto de algo que, por supuesto, no era un secreto en estos círculos, a saber, los peculiares gustos de Chaikovski. Por mucho que se atrincherara en su "ciudadela" y se ocultara de la sociedad, como mujer sentía curiosidad por gran parte de lo que sucedía a su alrededor; se interesaba por cómo vivían los demás, especialmente aquellos que pertenecían al mundo de la música»[42]. Como hemos visto, a la carta de la señora von Meck en la que le informaba del cese de la subvención, Chaikovski respondió con emoción pero con gran sensatez. No existe ninguna prueba, ni siquiera de tipo indirecto, que apunte mínimamente a que Chaikovski temiese que ella se hubiera enterado de repente de su homosexualidad.

En las cartas de esa época dirigidas a Modest, con quien acostumbraba a ser totalmente sincero, y a Jurgenson, que, como sabemos, conocía sus inclinaciones sexuales, no hay el menor indicio de temor por causa de su homosexualidad.

Si Chaikovski hubiera considerado la posibilidad de que aquella pudiera ser la razón subyacente de la ruptura, es seguro que lo habría mencionado, al menos a su hermano. Otra idea que hay que rechazar es la de la aparente «brusquedad» de la misma. La impresión de que fue fruto de una decisión repentina por parte de la señora von Meck en septiembre de 1890 es errónea. Que la ruptura debía producirse antes o después, ella debía saberlo por lo menos desde el mes de julio anterior, cuando, sin que Chaikovski se lo pidiera, envió a uno de sus criados personales a Frolovskoe con el adelanto de la «suma presupuestaria» para todo un año[43]. La única explicación lógica para semejante irregularidad en sus relaciones mercantiles es que ella quería asegurarle a su amigo un año completo de subsidio, porque temía no poder enviarle en el futuro los pagos regulares. Es muy improbable que hubiera tenido esta iniciativa de haber tenido la intención de romper con Chaikovski por consideraciones morales. No se conserva la carta que la señora von Meck le envió junto con el dinero del subsidio, pero la respuesta de Chaikovski indica que ella le había aconsejado que depositara la mayor parte de la suma en el banco[44], traicionando así sus temores sobre lo que podría ocurrir. En el caso de verse obligada a suspender el subsidio, el dinero depositado en el banco le duraría más tiempo. Es decir, es probable que las consideraciones financieras le influyeran para preparar a su amigo ante una eventual cancelación del subsidio. Ella tenía que asegurarse de que, en caso de morir pronto, sus numerosos hijos y, en particular, sus nietos estarían totalmente cubiertos. El hecho mismo de que Chaikovski estuviera adquiriendo una inmensa celebridad le habría hecho pensar inevitablemente que las finanzas del

compositor estaban experimentando un giro brusco hacia la prosperidad económica, aunque también existen indicios de que podría haber estado muy mal informada acerca de las circunstancias materiales del compositor[45]. Tal vez su nieto Emmanuel Bennigsen no estaba tan equivocado al afirmar que era muy probable que este factor fuera el que realmente motivara la decisión de la señora von Meck[46]. El descontento expresado por tal o cual pariente por el hecho de que, a pesar de los nuevos nubarrones que se cernían sobre la fortuna familiar, ella siguiera financiando a un compositor cuya fama había traspasado ampliamente las fronteras de Rusia, también encajaría en esta hipótesis. Sea como fuere, es erróneo suponer que la crisis financiera que ella invocó en su carta a Chaikovski fuera un mero pretexto. Aunque los von Meck ya habían sobrevivido a este tipo de situaciones, esta vez la amenaza de quiebra era demasiado real. Sin embargo, también es cierto que, habida cuenta de la proverbial franqueza de la dama, si los problemas económicos hubieran sido la única razón, habría tenido que advertir al compositor con mucha antelación de que no podría seguir pagando la subvención, para que no le pillara por sorpresa.

Esto hace pensar en la existencia de factores distintos a los económicos, sobre todo porque estos últimos no podrían explicar del todo el cese de su correspondencia. En primer lugar, hay que subrayar que, a lo largo de los años, los dos corresponsales habían ido acumulando pequeños agravios mutuos. Ambas partes podrían ser culpables de al menos dos errores psicológicos que afectarían negativamente, aunque de forma sutil, a su relación. Uno de ellos tendría que ver con la actitud de cada uno respecto a Pachulski. La señora von Meck debería haber comprendido que su «adorado amigo» sentía una fuerte aversión por el joven polaco, además de tener una pésima opinión de su música, y, en consecuencia, tendría que haber dejado de presionarle al respecto. Y a la inversa, Chaikovski tendría que haber considerado que ayudar a Pachulski a conciencia y de buena fe, dejando de lado sus sentimientos personales, podría ser la mejor manera de expresar su gratitud por todo lo que su benefactora había hecho para garantizarle una cómoda existencia. El segundo error de juicio fue el proyecto de ambos de convertirse en parientes a través de la institución matrimonial. La unión conyugal de Anna Davidova y Nikolái von Meck, en lugar de acercar aún más al compositor y a su benefactora, sólo produjo disgustos y frecuentes malentendidos entre ambos, contribuyendo a su mutuo desencanto.

Sin embargo, en la época que nos ocupa, el factor clave parece haber sido el fuerte deterioro del estado de salud de la señora von Meck y su toma de conciencia de que podía morir en cualquier momento. No se puede descartar que, a principios de la década de 1890, ella recibiera un diagnóstico fatal, y esto, combinado con las catastróficas noticias sobre la economía familiar y la enfermedad incurable de su hijo mayor, Vladimir, pudo haberla bloqueado moral y físicamente. Todos los miembros de su numerosa familia, así como muchos amigos y conocidos, conocían por entonces su gravísimo estado de salud (también padecía tuberculosis). Al parecer, sólo Chaikovski, tal vez porque prefería ignorar todo aquello que le resultaba desagradable, se negó a reconocer lo grave de la enfermedad y el sufrimiento físico y mental que suponía para ella.

Su sobrina Anna subrayó, con razón, que el deterioro de su salud fue un factor importante para poner fin a su relación epistolar con el compositor. Como

sabemos, Anna no era una de las parientes favoritas de su suegra, a pesar de sus esfuerzos por sugerir lo contrario en sus recuerdos posteriores. Sin embargo, debía de estar bien informada sobre el curso de los acontecimientos gracias a su marido. Según Anna, a finales de la década de 1880, la señora von Meck «había caído muy enferma; terribles dolores de cabeza la incapacitaban por completo durante días, se había quedado bastante sorda, no podía asistir a los conciertos, su mano derecha se había atrofiado y a mi tío sólo podía escribirle guiando su mano derecha con la izquierda, o bien dictándonos la carta. La tuberculosis se fue agravando, y en 1889-1890 sufrió un grave trastorno nervioso que preocupó profundamente a toda la familia»[47].

Chaikovski era consciente de los problemas que tenía la señora von Meck para escribir cartas. Ya en el verano de 1882, cuando le habló de sus dolores en la mano, él le había instado a no escribirle de forma tan extensa[48]. Sin embargo, es muy posible que el compositor, inmerso en sus propias preocupaciones, no prestase la debida atención a los relatos cada vez más detallados sobre el deterioro de la salud de la señora von Meck que Pachulski había ido proporcionando en sus cartas a partir de finales de 1889. Por otra parte, sigue siendo imposible explicar lo ocurrido únicamente por las condiciones físicas de la dama, como afirman con razón los primeros comentaristas soviéticos: «[Ella], sin duda, se lo habría comunicado directamente a Chaikovski, y la ruptura no habría sido una ruptura, sino simplemente una suspensión de la comunicación personal que no hubiera implicado en absoluto la cancelación del apoyo material. Los motivos de tal ruptura habrían sido conocidos por Chaikovski y no tendrían por qué haberle ofendido»[49]. Según Anna, la angustia de la señora aumentó al presenciar la agonía de su hijo Vladimir, su favorito, lo que supuestamente la llevó a una especie de conversión religiosa: «Algo se quebró en su interior, miró hacia atrás en su vida y le pareció que todas estas adversidades eran un castigo por haber vivido demasiado tiempo y con demasiada intensidad; su amistad con Piotr Ilich la había alejado de su familia y de su hogar, y tal vez se sentía culpable de la terrible agonía de su hijo. “Es mi culpa”, se dijo, “y debo expiarla”. Entonces regresó a su antigua fe y comenzó a rezar, pidiéndome que organizara plegarias públicas y otras ceremonias»[50]. Es difícil decir si se puede confiar plenamente en todo esto: por un lado, el testimonio de Anna viene confirmado por la nuera de Vladimir, Barbara von Meck[51]; por otro, Emmanuel Bennigsen afirma categóricamente: «La abuela era una atea convencida, y de ninguno de mis parientes he oído decir que se hubiera vuelto religiosa en los últimos años de su vida»[52]. No obstante, no se puede dudar de su devoción por su hijo mayor ni de su profundo sufrimiento por su triste destino: Vladimir estuvo postrado en cama durante el último año de su vida y murió en Wiesbaden en 1892, tras haber sido llevado allí junto con su enferma madre.

La esposa de Vladimir, Elizaveta, también murió en 1892 como consecuencia de una sobredosis de morfina. Para apoyar su versión de la ruptura entre su suegra y su tío, Anna relató una conversación que mantuvo con la primera en Wiesbaden en el verano de 1893: «Yo estaba sentada al anochecer a los pies de ella [la señora von Meck], postrada en una *chaise longue*. Sus ojos ardían con una especie de fulgor rojizo. En ese momento su voz era apenas un susurro, ya que la tisis había pasado a su garganta. Fue entonces cuando comprendí por primera vez

hasta qué punto había sentido la ruptura con mi tío. Su sentimiento de adoración extática por él no había cambiado. “Yo sabía que había dejado de ser necesaria para él y que no podía darle nada más, y no quería que nuestra correspondencia la viese como una carga, cuando para mí siempre ha sido un motivo de alegría. Pero no tenía derecho a reclamar ninguna alegría para mí. Si no me comprendía, pero tan necesaria le resultaba, ¿por qué no volvió a escribirme? ¡Lo había prometido! Es cierto que cancelé la ayuda material, pero ¿era eso realmente tan importante?”. Eso es lo que me dijo»[53]. Ahora bien, cabe señalar que Chaikovski difícilmente podría haber comprendido que la angustia espiritual era uno de los motivos de la decisión de la dama de poner fin a la subvención, porque ella no había insinuado nada al respecto en su correspondencia de los meses previos. El hecho de que su última carta, que no se conserva, no contenga nada de naturaleza estrictamente personal puede inferirse de la respuesta de Chaikovski a la misma: de lo contrario, él no habría dejado de abordar, a su vez, una cuestión de este tipo. Es evidente que la carta perdida trataba únicamente de sus problemas económicos, a los que el compositor respondió, como hemos visto, con empatía y comprensión. Da la sensación de que, cuando se decidió a escribirla, la conciencia de que no le quedaba mucho tiempo de vida había dejado completamente desmoralizada a la señora von Meck. Y en ningún caso habría querido preocupar a su «inestimable amigo» con una descripción de sus tormentos espirituales.

El escritor francés Vladimir Volkoff, sobrino nieto de Chaikovski, realizó un intento metodológico de establecer los motivos de la ruptura por referencia al carácter de la señora von Meck según se manifiesta en sus cartas y en los recuerdos sobre ella. Volkoff destaca su integridad moral, argumentando que no hay «razón alguna para suponer que sus motivos fueran superficiales o ruines. En igualdad de condiciones, si se puede encontrar un motivo noble en una determinada acción, este debe ser aceptado como más plausible que cualquier otro. Ahora bien, el sacrificio es el más noble de los motivos, o así lo creían nuestros ancestros. La literatura de los siglos XVIII y XIX está llena de amantes, esposas y madres que se sacrifican, y, si alguna nación es particularmente aficionada al autosacrificio, es sin duda Rusia»[54]. En virtud de su propia naturaleza, las decisiones sacrificiales y religiosas se suelen tomar en momentos de exaltación interior y se llevan a cabo de inmediato, sin esperar un solo día, por no hablar de varios meses. Esto explica muy probablemente el repentino anuncio del cese de la subvención en una carta escrita pocos días después de la del 13 de septiembre, que no contenía nada que dejara adivinar tal cosa, pese que a buen seguro se trataba de una decisión que había estado meditando durante bastante tiempo.

Así pues, hay buenas razones para creer que fueron un conjunto muy diverso de factores los que contribuyeron a poner punto final al acuerdo económico entre Chaikovski y su benefactora, desde el desbarajuste financiero en el que se encontraban muchos de sus hijos, lo que provocó una tensión creciente en el seno de la familia, hasta los sufrimientos físicos y psicológicos de la propia señora von Meck, aunque nada de ello explica por qué las dos partes dejaron de escribirse directamente, recurriendo a Pachulski como intermediario, y, muy en particular, por qué se interrumpió definitivamente el contacto entre ambos en el verano de

1891. De hecho, estos «enigmas» pueden estar relacionados con la confusión que envuelve las últimas cartas de ambos corresponsales. Merece la pena examinar esta cuestión para hacerse una idea más clara de lo que pudo haber ocurrido. Consideremos en primer lugar la carta perdida de la señora von Meck en la que anunciaba el cese de la subvención. Como ya se ha señalado, es imposible que contuviera una petición expresa de poner fin a la relación epistolar, puesto que él le había respondido con muestras de simpatía, gratitud y preocupación. Galina menciona, como de pasada, que el compositor «rompió» la carta de su abuela[55], pero no explica cómo se enteró de este hecho. En realidad, la afirmación de Galina se antoja altamente improbable, habida cuenta de que, como hemos visto, Chaikovski no destruía ni siquiera las cartas de Antonina, que invariablemente le causaban mucho sufrimiento. En el tercer volumen de la biografía de su hermano, Modest da como fecha de la última carta de la señora von Meck el 13 de septiembre de 1890, afirmando que en ella «comunicaba a Piotr Ilich que la pésima situación de sus asuntos económicos, que la había llevado al borde de la ruina, la obligaba a cancelar el subsidio con el que durante tanto tiempo le había favorecido»[56]. En realidad, esto no es cierto, porque la carta fechada ese día no contiene nada de eso. La misiva que condujo a la ruptura se envió algunos días después, pero este hecho fue, por la razón que sea, ocultado por Modest. A menos que salgan a la luz más pruebas, no se pueden establecer con certeza los motivos de este último para hacerlo. ¿Es posible que Modest hubiera llegado a conocer el texto de la última carta de la señora von Meck? ¿Pasó esta carta por sus manos después de la muerte de su hermano? ¿Contenía algo que, de una manera u otra, le resultaba embarazoso desde el punto de vista personal? Y, en tal caso, ¿fue el propio Modest el responsable de la desaparición de la carta? Es posible que nunca obtengamos una respuesta satisfactoria a todas estas preguntas. Pero, si las respuestas fueran afirmativas, las acusaciones de Galina contra Modest (basadas tal vez en lo que Anna le había contado), en el sentido de que estaba secretamente celoso e incluso odiaba a la benefactora de su hermano, estarían hasta cierto punto justificadas[57]. Veamos ahora el destino de la última carta que Chaikovski escribió directamente a la señora von Meck, enviada desde Tiflis el 22 de septiembre. Su texto completo se ha citado anteriormente y debemos subrayar de nuevo que no contiene el menor indicio de que hubiera una intención por alguna de las partes de poner fin a la relación epistolar. Por el contrario, es evidente que él esperaba que la relación continuase: «en otra ocasión os escribiré sobre mí y sobre lo que estoy haciendo». Tenía motivos para pensarlo, ya que su sentida y empática reacción ante la desgracia que había sufrido su benefactora exigía una respuesta acorde con las normas básicas de etiqueta de la época. Si ella no podía escribir extensamente debido a la atrofia de su mano, al menos unas pocas líneas habrían bastado para mostrar su gratitud y, en el peor de los casos, podría haberlas dictado a su yerno y secretario. Sin embargo, no hubo respuesta. ¿Qué ocurrió? Una cuidadosa evaluación de las pruebas disponibles nos lleva a suponer, aunque parezca extraño al principio, que la carta de Chaikovski a la señora von Meck del 22 de septiembre no llegó a manos de su destinataria, sino que fue interceptada por alguno de sus familiares. Esto explicaría muchas cosas, en particular las quejas de la señora a su nuera Anna por el hecho de que el compositor hubiese dejado de

escribirle. En el momento en que redactó sus recuerdos, Anna conocía la existencia de esta carta de Chaikovski, ya que se había publicado en el tercer volumen de la biografía de Modest, por lo que las palabras de su suegra, tal como las relató, difícilmente pueden haber sido inventadas por ella *a posteriori*. Galina se refiere a la cuestión con esta misteriosa frase: «Si [Chaikovski] le escribió una carta en respuesta a la suya, el caso es que ella nunca la recibió». No se da ninguna explicación, pero inmediatamente después Galina añade: «Lo único que supo de él fue a través de su yerno y secretario, Wladyslaw Pachulski»[58]. Del mismo modo que Modest con su manipulación de las fechas, aquí Galina también se muestra tacaña con la verdad. Ella debía saber sin duda (a través de su madre, Anna) que el compositor había escrito esa carta, porque los originales de las misivas de Chaikovski a la señora von Meck estuvieron durante un tiempo en manos de sus herederos antes de que fueran devueltos a Modest tras la muerte de la dama en enero de 1894. Posteriormente, una vez publicada la biografía, Yulia von Meck exigiría a Modest que devolviera a su familia todas las cartas del compositor, y él no tuvo más remedio que acceder. Si asumimos que la carta de Chaikovski del 22 de septiembre nunca llegó a ser leída por la señora von Meck, esto explicaría la conducta posterior de la dama: bajo la falsa impresión de que su «inestimable amigo» no se había dignado a responder adecuadamente a sus problemas a causa de la frustración que sentía por haber perdido su asignación, habría llegado a la conclusión de que continuar la relación epistolar carecía de sentido. De los numerosos miembros del clan, sólo Pachulski y su esposa Yulia estaban en condiciones de controlar en aquella fase de su enfermedad la comunicación de la señora von Meck con el resto del mundo. Dado el estado actual de las fuentes, es imposible adivinar los motivos que podría haber tenido Pachulski (y tal vez también su mujer) para ocultarle esa misiva, motivos que no necesariamente tendrían que ser innobles (tal vez la preocupación de que su tranquilidad no se viera perturbada). En cualquier caso, una estrategia de este tipo explicaría también las amargas quejas de la dama, según se recogen en los recuerdos de Anna: «¿Por qué no volvió a escribirme?». No está claro, además, hasta qué punto Pachulski informó a su suegra, si es que alguna vez lo hizo, de la correspondencia que él mismo mantenía con el compositor, que se prolongaría hasta el mes de junio del año siguiente, en la cual le iba informando del estado de salud de la dama. Por último, resulta extraño que las propias cartas de Chaikovski a Pachulski a lo largo de este tiempo (excepto las del 14/26 de marzo y el 6 de junio de 1891) se hayan perdido. En primer lugar, constituían un importante testimonio biográfico y humano, y habrían permitido aclarar aún más lo sucedido. En segundo lugar, poseían un valor material considerable teniendo en cuenta la fama mundial de su autor. Hubiera sido esperable que Pachulski las conservara con el máximo cuidado o que las entregara a los familiares del compositor, en particular a Modest, que estaba intentando reunir toda la correspondencia de su difunto hermano, necesaria para su obra. El destino de estas cartas a Pachulski sigue sin estar claro. Modest acusó a la señora von Meck de haber sido indiferente al deseo de su hermano de continuar con la relación epistolar: «La indiferencia que mostró hacia él, hacia su destino, la absoluta falta de interés por sus obras, hicieron sospechar a Chaikovski que tal vez todo lo sucedido en el pasado no había sido lo que parecía <…>. Y su última carta la

recibió como una mancha que ensombrecía toda la magia y el encanto de su antigua relación»[59]. Sabemos que esto no es cierto, ya que la mencionada observación en la carta de Pachulski del 3 de enero de 1891 –«El éxito de *La dama de picas* nos hace a todos infinitamente felices»[60]– difícilmente podía ser una invención. Es fácil entender por qué la durísima afirmación de Modest provocó la indignación de los descendientes de la dama, quienes a su vez le acusaron de actuar deshonestamente. En sus recuerdos, Anna von Meck expresa su desconcierto por el hecho de que Chaikovski no se hubiera dirigido a ella o a su marido para que mediaran, en vez de recurrir a Pachulski, pero más adelante afirma que el compositor le pidió poco antes de su muerte que le ayudara a reconciliarse con la señora von Meck. «Fue entonces cuando comprendí el profundo dolor que le había producido esta ruptura», recordó Anna. «La impresión que me causó esta conversación fue tan fuerte que recuerdo cada detalle del ámbito en el que tuvo lugar»[61]. Al parecer, a esta conversación le siguió la que Anna mantuvo en Wiesbaden con su suegra, gravemente enferma, a la que ya nos hemos referido. Es posible que ambas conversaciones hubiesen tenido realmente lugar, aunque no podemos saber hasta qué punto la información que suministra la sobrina de Chaikovski se corresponde realmente con su contenido. Anna añade que, a principios de octubre de 1893, poco después del regreso del compositor de su último viaje europeo, se encontró brevemente con su tío en Moscú, poco antes de su «funesto viaje» a San Petersburgo: «No pude hablar con él mucho tiempo, pero me inclino a pensar que las pocas cosas que le dije fueron, en parte, la razón de su estado de ánimo particularmente luminoso en los últimos días de su vida, según observaron los que le vieron»[62].

1*PSSL,* 15B, p. 114.
2*Ibid.,* pp. 53-56.
3*Ibid.,* p. 118.
4*Ibid.,* p. 146.
5*Ibid.,* p. 179.
6*Ibid.,* p. 173.
7*Ibid.,* pp. 201-202.
8*Ibid.,* p. 260.
9*PM,* 3, pp. 603-604.
10*Ibid.,* p. 604.
11*Ibid.*
12*Ibid.*
13*PM,* 3, p. 613.
14*PM,* 1, p. 212.
15*PSSL,* 15B, pp. 263-265.
16*PM,* 3, p. 609.
17*PSSL,* 15B, p. 268.
18*Ibid.,* p. 274.
19*PM,* 3, p. 610.
20Galina von Meck, *As I Remember Them,* Londres, 1973, p. 40.
21*PM* (2007), 1, p. 238.
22*Ibid.,* p. 239.

23*Ibid.,* p. 340.
24*Ibid.*
25Cf. su carta del 16/28 de marzo de 1891, en la que informa de que la señora von Meck, que había sido llevada a Niza, «gracias a Dios sale a la calle y poco a poco parece que va recuperándose»; *ibid.,* p. 242.
26*PSSL,* 16A, p. 71.
27*Ibid.,* pp. 131-132.
28*PM (*2007), 1, p. 243.
29*Ibid.,* p. 249.
30Von Meck, *As I Remember Them,* pp. 35, 38.
31Olga Bennigsen, «More Tchaikovsky-von Meck Correspondence», *Musical Quarterly* 24 (1938), p. 135.
32Von Meck, *As I Remember Them,* cit., p. 38; Bennigsen, «More Tchaikovsky-von Meck Correspondence», cit., p. 135.
33Bennigsen, «More Tchaikovsky-von Meck Correspondence», p. 131.
34*PM,* 3, p. 614.
35Bennigsen, «More Tchaikovsky-von Meck Correspondence», pp. 133-134.
36Von Meck, *As I Remember Them,* cit., p. 40.
37Bennigsen, «More Tchaikovsky-von Meck Correspondence», cit., p. 137.
38Von Meck, *As I Remember Them,* cit., pp. 39, 40.
39Bennigsen, «More Tchaikovsky-von Meck Correspondence», cit., p. 136.
40*PM,* 3, p. 613; Bennigsen, «More Tchaikovsky-von Meck Correspondence», cit., p. 138.
41*PM* (2007), 1, p. 247.
42*Ibid.,* p. 314.
43*PM,* 3, p. 613.
44*PSSL,* 15B, p. 195.
45Von Meck, *As I Remember Them,* cit., p. 39.
46*PM* (2007), 1, p. 247.
47*VC* (1980), p. 230.
48*PM,* 3, p. 71. Cf. también la carta a Nadezhda von Meck, 4 de septiembre 1890; *PSSL,* >15B, p. 255.
49*PM,* 3, p. 613.
50*VC* (1980), p. 230.
51Cf. Catherine Drinker Bowen y Barbara von Meck, *Beloved Friend: The Story of Tchaikov sky and Nadejda von Meck,* Nueva York, 1937, p. 437.
52*PM* (2007), 1, p. 246.
53*VC* (1980), p. 231.
54Vladimir Volkoff, *Tchaikovsky: A Self-portrait,* Boston y Londres, 1975, p. 249.
55Von Meck, *As I Remember Them,* cit., p. 39.
56*ZC,* 3, p. 394.
57Von Meck, *As I Remember Them,* cit., p. 40.
58*Ibid.*
59*ZC*, 3, p. 397.
60*PM* (2007), 1, p. 240.
61*VC* (1980), p. 231.
62*Ibid.,* pp. 231-232.

27. Fama

Durante los últimos meses de 1890 y los primeros del siguiente año, Chaikovski estuvo bajo el impacto que le había producido la ruptura con la señora von Meck. En casi todas sus cartas de ese periodo se hace patente un sentimiento de cansancio emocional, una decepción con la gente y con la vida. A finales de octubre, acompañado de Kolia Konradi, visitó a su hermano mayor, Ippolit, en Taganrog y el 1 de noviembre estaba de vuelta en Frolovskoe. A las pocas semanas partió hacia San Petersburgo para los ensayos de *La dama de picas*, que se estrenó el 7 de diciembre. Considerada con justicia como una de las mejores creaciones del compositor, la ópera obtuvo en su estreno una acogida desigual. Una vez más, el público se mostró entusiasmado, pero no así la crítica, que insistió en lo irregular de la música, elogiando la eficaz orquestación pero lamentando el antipático personaje de Hermann y la insignificancia del libreto de Modest, que, en opinión de la mayoría de los críticos, simplificaba y vulgarizaba la historia original de Pushkin.

Tres días después, Chaikovski estaba en Kiev para atender los ensayos de esa misma ópera, que se estrenó en la capital ucraniana el 19 de diciembre con una acogida mucho más favorable. Tras el estreno en Kiev, el compositor se trasladó a Kamenka, donde también se encontraba Bob, para pasar unas vacaciones que se prolongaron hasta después de Año Nuevo. De regreso en Frolovskoe, empezó a trabajar inmediatamente en la música incidental (op. 67a) para una producción de *Hamlet* que iba a ofrecer su amigo el actor francés Lucien Guitry en febrero en el Teatro Mijailovski. El 15 de enero de 1891 recibió, a través de Hermann Wolff, su agente de conciertos berlinés, una invitación para realizar una gira por Estados Unidos en abril. El compositor aceptó, mostrándose asimismo de acuerdo en dirigir la orquesta de Edouard Colonne en un concierto de obras propias que se celebraría en París el 24 de marzo/5 de abril. Rechazó, sin embargo, todas las demás ofertas e invitaciones, alegando molestias en el brazo derecho, aunque con la mente puesta en otros proyectos creativos. La dirección de los Teatros Imperiales le había encargado recientemente una ópera en un acto, *La hija del rey René* (que más tarde recibiría el título definitivo de *Iolanta*), y un ballet, *El cascanueces*. El ballet y la ópera debían formar las dos partes de un programa doble.

En San Petersburgo, mientras tanto, y pese a estar representándose a teatro lleno, *La dama de picas* fue retirada de cartel cuando el inmensamente popular tenor Nikolái Figner, que cantaba el papel de Hermann, se negó a seguir interviniendo en la obra, ya que su esposa Medea se había quedado embarazada y no podía continuar interpretando el papel de Liza. Sin embargo, Chaikovski llegó al convencimiento de que la verdadera razón por la que la ópera se había caído de cartel era que al zar no le había gustado; de hecho, el emperador no había asistido al estreno ni a ninguna de las representaciones posteriores tras haber presenciado el ensayo general. El compositor escribió una carta al director de los teatros, Ivan Vsevolozhski, en la que expresaba su irritación por la retirada de la ópera. Esta carta llegó a manos del ministro de la Corte, el conde Vorontsov-Dashkov, quien encargó a Vsevolozhski que transmitiera al compositor el

«enorme aprecio» que por él sentía Alejandro III, que a menudo hablaba de *La dama de picas* de manera harto elogiosa y «todos los domingos» hacía que su orquesta tocara melodías de *La bella durmiente*[1].

Su criado Aliosha iba a casarse por segunda vez y en febrero pidió a su amo que se ausentara de Frolovskoe para la ocasión. Sorprendentemente, este accedió y puso rumbo a San Petersburgo, donde permaneció varios días. La nueva señora Sofronova, Ekaterina, le pareció «muy bonita y picante, muy del gusto de Laroche», según la describió a Modest algún tiempo después. Sin embargo, sus sentimientos íntimos sobre el nuevo matrimonio de su criado eran más que contradictorios: no podía dejar de pensar en la primera esposa de Alexei, que había muerto apenas un año antes y estaba enterrada cerca[2].

El 6 de marzo abandonó Rusia para dirigirse a Berlín, donde permaneció unos días, y luego a París para dirigir la orquesta Colonne antes de su partida a América. En la capital francesa le esperaban Modest y Sapelnikov. Al compositor, sin embargo, seguía atormentándole la ruptura con la señora von Meck. Es muy posible que el cese de su relación epistolar con la dama le produjera una turbulencia interior equiparable a las consecuencias de su fiasco matrimonial con Antonina Miliukova. En los tres años que transcurrieron entre la ruptura con la dama y su propia muerte, el compositor nunca llegó a superar la amargura y el dolor que le causó la enigmática «traición» de ella. Las periódicas tensiones económicas provocadas por su excesivo tren de vida, que ya no se veían aliviadas por la generosidad de la mujer, no hicieron más que profundizar su resentimiento, especialmente cuando unos meses más tarde se supo que la empresa ferroviaria de los von Meck había vuelto a escapar de la ruina. «Oh, Nadezhda Filaretovna, ¿por qué me has traicionado, vieja pérfida?», exclamó, tal vez sólo medio en broma, en una carta a Jurgenson escrita tres meses antes de su muerte. «Hace poco estuve releyendo las cartas de Nadezhda Filaretovna von Meck y quedé sorprendido por la volubilidad del amor femenino. Al leer estas cartas, uno pensaría que el fuego se convertiría antes en agua que su subsidio en nada. También cabría preguntarse por qué me conformé con una suma tan mísera, sabiendo que ella estaba dispuesta a darme lo que le pidiera. Y de repente, ¡adiós! He de confesar que, al principio, me creí lo de que se había arruinado. Pero resulta que no había nada de eso. Era simple inconstancia femenina. Es muy irritante, ¡maldita sea! Pero, en fin, ¡escupo sobre todo ello!»[3]. A Nadezhda von Meck se la podía acusar de muchas cosas, pero no de «inconstancia femenina». Este arrebato sugiere, una vez más, que Chaikovski jamás llegó a comprender realmente la psique femenina, ni en el caso de la mujer con la que imprudentemente se casó en 1877, ni en el de la mujer con la que mantuvo durante catorce años una relación epistolar tan íntima y que fue su pareja en la que posiblemente haya sido una de las uniones más extraordinarias entre un hombre y una mujer que registra la historia moderna.

En París, la sala de conciertos estaba abarrotada de público cuando Chaikovski dirigió la orquesta de Colonne, el 24 de marzo/5 de abril de 1891, en un programa que incluía la *Suite n.º 3*, la fantasía sinfónica *La tempestad*, la *Séréna de mélancolique*, con Johannes Wolff como solista, la *Marcha eslava*, op. 31, y el *Concierto para piano n.º 2*, con Vasili Sapelnikov. El concierto se saldó con un éxito rotundo. La interpretación de Sapelnikov causó una fuerte impresión,

mientras que el autor de toda esa música fue llamado repetidamente a saludar, recibiendo al final una corona de laurel. Casi sin excepción, las críticas fueron pródigas en encendidos elogios. En menos de dos semanas debía zarpar hacia Nueva York, donde comenzaba su gira americana. Su fama internacional aumentaba a pasos agigantados.

Sin embargo, todo este aluvión de aclamaciones ayudó poco a levantar el ánimo del compositor, que sentía una gran preocupación por el inminente viaje transatlántico, así como por sus compromisos urgentes de escribir una nueva ópera y un nuevo ballet. A ello se sumaba el habitual fastidio que siempre experimentaba por la ajetreada vida social. Incluso la presencia de Modest, que había llegado a París el mes anterior, de Sapelnikov e incluso de otra buena amiga, la pianista Sophie Menter, sirvió de poco. Deseaba, sobre todo, aislarse en algún lugar y empezar a componer. En consecuencia, decidió viajar en solitario a Rouen con intención de permanecer varios días e intentar trabajar hasta su partida a América. Modest se quedó en París, y fue en la capital francesa donde recibió un telegrama en la mañana del 29 de marzo/10 de abril, informando de la muerte de su hermana Alexandra. Modest partió ese mismo día en dirección a Rouen, pero decidió ocultar por el momento a su hermano la triste noticia, por temor a que incidiera muy negativamente en su estado de ánimo, ya de por sí bajo, poniendo tal vez en peligro la gira americana. En lugar de ello, le dijo que llevaba días invadido por un gran sentimiento de nostalgia, por lo que había decidido regresar a Rusia y posponer su proyectado viaje a Italia para otra ocasión. El anuncio complació al compositor, quien nunca había logrado comprender la evidente inmunidad de su hermano a la añoranza cuando se hallaba en el extranjero, un sentimiento tan pronunciado en su caso.

En aquel momento, su angustia por los infructuosos esfuerzos para avanzar en la composición de *Iolanta* y *El cascanueces* se tornó en desesperación al darse cuenta de que le resultaría imposible terminar ninguna de ambas antes del comienzo de la temporada 1891-1892. La perspectiva de tener que vivir en permanente tensión durante el viaje a Estados Unidos y después del mismo, llegó a parecerle un «amenazante espectro mortal» y, cuando a ello se sumó su propia y creciente nostalgia, empezó a sentirse realmente mal[4]. Finalmente, y tras una dolorosa reflexión, decidió escribir a Vsevolozhski y solicitar que la producción de la ópera y el ballet se pospusiera hasta la siguiente temporada. Una vez que se desembarazó de esta carga, la tensión que le había atormentado en París y que tanto había preocupado a su hermano desapareció como por ensalmo[5].

De vuelta en París, en el curso de un trayecto callejero para realizar una visita a Sapelnikov y Sophie Menter, Chaikovski se detuvo casualmente en una sala de lectura donde solía hojear los últimos periódicos y revistas. Allí, en la última página de un ejemplar del periódico ruso *Nuevos Tiempos*, se topó de repente con el anuncio de la muerte de su hermana. El compositor abandonó la sala de lectura «como fulminado por un rayo»[6]. Su primer pensamiento fue anular la gira americana, pero enseguida cayó en la cuenta de que no podía, puesto que había recibido una gran suma de dinero por adelantado, que, en caso de cancelación, tendría que devolver. El 4/16 de abril escribió a Modest: «Mi sufrimiento emocional es atroz. Temo mucho por *Bob*, aunque sé por experiencia que, a su edad, este tipo de pérdidas se soportan con relativa facilidad»[7]. Al

parecer, la preocupación por su sobrino favorito y por la inminente gira americana pesaron más en su ánimo que sus propios sentimientos de dolor por la muerte de su hermana. Las circunstancias de los últimos años de la vida de Alexandra, su adicción a la morfina y su alcoholismo, habían distanciado mucho a ambos hermanos. En aquel momento, ella se había convertido para él, según Modest, en «una reliquia sagrada de su infancia, su juventud y del periodo de su vida dominado por Kamenka», antes que en un ser humano con vida propia[8]. Bob, que entonces tenía diecinueve años y por el que sentía una verdadera preocupación, al parecer reaccionó con entereza a la muerte de su madre. «Como era previsible, el plan de ocultarte la muerte de mamá resultó inviable», escribió a su tío desde San Petersburgo el 9 de abril. «Además, ¿qué sentido tenía ocultarte la noticia? Tarde o temprano te habrías enterado. Tienes razón en lo que escribes acerca de que, *a mi edad*, este tipo de penas se soportan con facilidad, si realmente es mi edad lo que lo explica, y no mi carácter. <…> Supongo que soy así por naturaleza, aunque papá también está dando buenas muestras de entereza y no está sucumbiendo a la desesperación»[9].

El 6/18 de abril, el compositor zarpó en Le Havre a bordo del vapor *La Bretagne*. Se sentía en estado de duelo y sus pensamientos estaban con Modest y Bob en San Petersburgo; sin embargo, poco a poco, a lo largo de los nueve días que duró el viaje por mar, se fue resignando y recobrando el buen ánimo, mientras esperaba con paciencia la llegada a América. Registró sus impresiones y estados de ánimo en su diario y en cartas escritas a bordo. Un ejemplo: «El mar es un espectáculo bellísimo y, durante las horas en las que el miedo no me atenaza, me complazco mucho contemplándolo. <…> Me he pasado todo el día leyendo, porque, aparte de la lectura, no se me ocurre nada. La idea de ponerme a componer me resulta abominable»[10]. Otro: «Un feroz huracán está haciendo estragos. <…> Mi sufrimiento no es tanto físico cuanto emocional; me siento asustado, incluso aterrorizado»[11]. Y, al día siguiente de su llegada a Nueva York, al final de una carta a Modest: «El resto del viaje resultó bastante tranquilo. Cuanto más nos acercábamos a Nueva York, más agitado me sentía, acosado por la depresión y el miedo, lamentando una y otra vez la decisión de emprender este absurdo viaje. <…> Finalmente, a las cinco y media de la tarde [del 14/26 de abril] desembarcamos en el puerto de Nueva York»[12].

De nuevo en tierra firme y por fin solo en su habitación del hotel Normandie, en la esquina de Broadway con la Calle 38, descargó su tensión con un torrente de lágrimas, como le ocurría a menudo cuando se encontraba solo en un nuevo y desconocido lugar. Tras aliviar con el llanto su congoja, el compositor salió a explorar la ciudad. Quedó fascinado por Broadway, con sus edificios de una y dos plantas que alternaban con otros de siete e incluso nueve, un espectáculo que nunca había visto en Europa. El 18/30 de abril escribió a Bob contándole algunas de sus impresiones sobre Nueva York: «Es una ciudad enorme, extraña y original más que hermosa. Hay largos edificios de una sola planta y otros de once; incluso hay uno de diecisiete pisos (un hotel de reciente construcción). Pero en Chicago han ido aún más lejos. Allí tienen un edificio de ¡¡¡veintiún pisos!!! En cuanto a Nueva York, este fenómeno es fácil de explicar. La ciudad está situada en una estrecha península, rodeada de agua por tres lados, sin ningún espacio por donde extenderse, por lo que tiene que crecer hacia arriba. Se dice que, dentro de unos

diez años, todos los edificios tendrán como mínimo diez plantas»[13]. Y no sólo se sintió abrumado por la arquitectura, sino también por la gente. «Estos americanos son increíbles», escribió con admiración en su diario el 16/28 de abril. «Después de París, donde en todo gesto de cortesía por parte de un extraño se adivina un intento de sacar provecho, la franqueza de esta gente, la sinceridad, la generosidad, la cordialidad sin segundas intenciones, la voluntad de servir y cuidarle a uno me resultan asombrosas y conmovedoras al mismo tiempo. También me resultan muy atractivas las costumbres y maneras americanas, aunque disfruto de todo ello como alguien que está sentado a una mesa repleta de delicias gastronómicas pero sin apetito. Lo único capaz de abrirme el apetito es la perspectiva de regresar a Rusia»[14]. Con su agenda saturada de reuniones y ensayos, los días pasaban volando. «Aquí me halagan, me honran y me agasajan de todas las maneras posibles», escribió a Bob el 18/30 de abril. «Al parecer, mi fama en Estados Unidos es tres veces mayor de la que tengo en Europa. Al principio, cuando me lo dijeron, pensé que se trataba de una cortés exageración. Pero he podido comprobar que es verdad. <…> Aquí soy mucho más importante que en Rusia. ¿No es curioso? Cuando aparecí en el ensayo, los músicos <…> me recibieron extasiados»[15].

Es evidente que la vida americana le gustó mucho. Deslumbrado por su grandiosidad y su escala colosal en comparación con Europa, también le impresionó la importancia que los norteamericanos daban a las artes, a pesar de su entrega a los intereses materiales. La construcción del New York Music Hall (rebautizado el año siguiente como Carnegie Hall), a cuya inauguración había sido invitado a asistir ese mismo mes, era una prueba de ello. Las comodidades del hotel neoyorquino en el que se alojaba también le entusiasmaron, con sus innovaciones y lujos prácticamente desconocidos hasta entonces en Europa, por no hablar de Rusia: iluminación eléctrica, un retrete con lavabo y bañera, además de un dispositivo para hablar con la recepción del hotel. Le presentaron al mismísimo Andrew Carnegie, el millonario filántropo, al que encontró parecido con su amigo el dramaturgo Alexander Ostrovski y por el que sintió una especial simpatía una vez que le confesara su adoración por Moscú, ciudad que había visitado dos años antes[16]. Varios días después, Chaikovski cenó en casa de Carnegie. «Este hombre inmensamente rico no vive, de hecho, de forma particularmente lujosa», anotó en su diario. «Carnegie, un tipo asombrosamente original, que a lo largo de los años ha pasado de ser un humilde telegrafista a poseer una de las mayores fortunas de Estados Unidos sin dejar de mostrarse como una persona sencilla, modesta y en absoluto arrogante, me inspira una extraordinaria simpatía, tal vez porque también yo se la inspiro». Al compositor le maravillaban y divertían las efusivas muestras de afecto de Carnegie. «Me cogió de las manos, gritando que soy el no coronado pero auténtico rey de la música, me abrazó (sin besarme: aquí los hombres nunca se besan) y, proclamando mi grandeza, se puso de puntillas, alzó los brazos y finalmente deleitó a todos los asistentes imitando mi forma de dirigir. Y lo hizo con tanta exactitud y con tanto parecido que yo mismo me quedé prendado»[17].

La primera actuación de Chaikovski en Nueva York tuvo lugar el 23 de abril/5 de mayo en el marco de las ceremonias de inauguración del New York Music Hall, cuyo imponente y grandioso interior le impresionó mucho. Cuando subió al

podio del director, fue recibido con una fanfarria por parte de la orquesta y por una estruendosa ovación que llenó el enorme recinto. En el concierto debía dirigir su *Marcha de la Coronación*, compuesta en 1883. Como siempre, estaba muy nervioso, pero todo salió a pedir de boca. El público se mostró entusiasmado y reclamó una y otra vez su presencia en el escenario para saludar. El *New York Herald* escribió al día siguiente que «Chaikovski es un hombre alto, canoso, de buena presencia e interesante, de algo más de sesenta años. Parece un tanto avergonzado y responde a los aplausos con una sucesión de bruscas y espasmódicas reverencias. Pero, en cuanto toma la batuta, recupera la confianza en sí mismo. No hay ningún signo de nerviosismo en él cuando pide silencio. Dirige con la autoridad de un maestro y la orquesta obedece sus indicaciones como un solo hombre»[18]. A Chaikovski le sorprendió la costumbre de la prensa estadounidense de hablar no sólo de su música o de su dirección sino también de su persona, y le chocó especialmente la mención de su vergüenza y sus «bruscas y espasmódicas reverencias» antes del comienzo del concierto. Algunos periódicos también informaron de que había llegado con su «joven y bonita esposa»[19], que era en realidad la hija de Morris Reno, el presidente de la New York Music Hall Company, quien le había recibido a su llegada a Nueva York. La conjetura de que tenía «algo más de sesenta años» le causó otra desagradable impresión, ya que se produjo en la víspera de su quincuagésimo primer cumpleaños. Para colmo, el propio Carnegie se sorprendió cuando se lo comentó, ya que también él pensaba que el compositor era mucho mayor. Después de esta conversación, el impresionable Chaikovski se vio acosado por terribles pesadillas en las que se deslizaba inexorablemente por una gigantesca pared de roca hacia el mar, mientras intentaba desesperadamente asirse al estrecho saliente de algún peñasco. «Todo ello parece ser un eco de la conversación nocturna sobre mi vejez», reflexionó en su diario[20]. Sin embargo, todos los periódicos estadounidenses elogiaron unánimemente no sólo su música sino también su maestría como director, hasta el punto de que el compositor, que tenía una pobre opinión de sus habilidades con la batuta, comenzó a preguntarse si no sería en realidad mucho mejor director de lo que había pensado, o si, por el contrario, los periodistas estaban exagerando.

El 25 de abril/7 de mayo, día de su cumpleaños, volvió a subir al podio del Music Hall para un concierto vespertino en el que dirigió su *Suite n.º 3*. «Esta mañana me siento terriblemente nervioso», escribió en su diario poco antes del concierto. «Este miedo tan peculiar me resulta asombroso. He dirigido esta misma suite infinidad de veces. Funciona espléndidamente. ¿De qué hay que tener miedo? Sin embargo, sufro insoportablemente». Esa misma noche, reflexionando sobre el concierto, señaló: «Mi angustia iba *in crescendo*. Creo que nunca he pasado tanto miedo. ¿Será porque aquí la gente se fija en mi aspecto, avivando con ello mi timidez? Sea como fuere, después de pasar algunas horas angustiosas, especialmente la última <…> salí por fin al escenario, de nuevo fui recibido espléndidamente y causé sensación, como dicen los periódicos de aquí». Tras el concierto, Chaikovski quiso estar un rato solo. «Después de abrirme paso entre la multitud de damas que me rodeaban en el pasillo y me miraban con ojos muy abiertos, en los que, sin saberlo y para mi deleite, podía leer una simpatía entusiasta», continuó en su diario, «rechacé las invitaciones de la familia Reno y

me apresuré a volver a casa <…> y luego, aliviado y, en la medida de lo posible, feliz, me dispuse a pasear, a cenar, a dejarme caer en algún café; en una palabra, a entregarme al placer del silencio y la soledad»[21]. La noche siguiente dirigió en el Carnegie Hall dos de sus canciones corales: «Padrenuestro» y un arreglo de su «Leyenda», op. 54, n.º 5. «Los pequeños coros salieron bien, pero, si hubiera estado menos avergonzado y nervioso, habrían salido aún mejor», anotó en su diario[22]. Por las mañanas se veía asediado por visitantes, periodistas ávidos de entrevistas, músicos y autores de libretos que deseaban colaborar con el famoso compositor. Recibía montones de cartas de todos los rincones de Estados Unidos solicitando su autógrafo y las respondía escrupulosamente. Le regalaron varios *souvenirs,* entre ellos una réplica en miniatura de la Estatua de la Libertad, que le gustó mucho pero que también le suscitó alguna duda: «¿Me permitirán introducir esta cosa en Rusia?»[23]. Recibió también las visitas de algunos compatriotas que vivían en Estados Unidos, y en su diario registró uno de esos encuentros: «Como era la primera ocasión en que tenía que mantener una conversación sincera con una mujer rusa, sucedió una escena escandalosa. De repente se me saltaron las lágrimas, me tembló la voz y no pude contener los sollozos. Me fui corriendo a la otra habitación y me quedé ahí durante un buen rato. Me muero de vergüenza cuando recuerdo este insólito episodio»[24].

En su cuarto y último concierto en el Carnegie Hall, el 27 de abril/9 de mayo, se interpretó el *Concierto para piano n.º 1*, dirigido por el compositor y con la joven pianista alemana Adele aus der Ohe como solista. Esa noche escribió en su diario: «El concierto resultó espléndido. <…> El entusiasmo fue de una magnitud que jamás he llegado a alcanzar ni siquiera en Rusia. Me reclamaron una y otra vez, gritando “Arriba” [*sic*] y agitando sus pañuelos; en resumen, era obvio que había complacido de verdad a los americanos. Pero lo que más me gustó fue el entusiasmo de la orquesta»[25]. Después del último concierto en Nueva York visitó las cataratas del Niágara, cuya majestuosa belleza le produjo una fuerte impresión. El 13 de mayo regresó a Nueva York e inmediatamente después se dirigió a Baltimore, donde dos días más tarde dirigió un concierto que incluía la *Serenata para cuerdas* y el *Concierto para piano n.º 1*, de nuevo con Aus der Ohe como solista. En esta ocasión, la reacción del público fue algo menos entusiasta que en Nueva York. En Baltimore, Chaikovski pudo hacer algo de turismo y también visitó el Instituto Peabody, del cual apreció especialmente el conservatorio. El 4/16 de mayo partió hacia Washington.

«Paseé por la ciudad, que es muy bella. Está completamente inundada del exuberante verdor de la primavera», escribió en su diario durante su estancia en la capital estadounidense. «Visité el famoso obelisco (la estructura más alta del mundo después de la Torre Eiffel) [el monumento a George Washington] y el Capitolio, desde donde se contempla una maravillosa vista de Washington»[26]. En una recepción ofrecida en su honor en la embajada rusa se interpretó su *Trío con piano* junto con un cuarteto de cuerda de Brahms. El 6/18 de mayo estaba en Filadelfia, donde dirigió el mismo programa que en Baltimore. Al día siguiente regresó a Nueva York y continuó con la ronda habitual de compromisos sociales. El 8/20 de mayo, último día de la estancia de Chaikovski en Estados Unidos, el Composer’s Club celebró un concierto en su honor en la Metropolitan Opera House, en el que se interpretó de nuevo el *Trío con piano*, junto con el *Cuarteto de*

cuerda n.º 3 y algunas canciones. Chaikovski anotó en su diario: «Me senté en la primera fila. <…> El programa era demasiado largo. A mitad de la velada, Mr. Smyth pronunció un discurso en mi honor. Respondí brevemente en francés. Ovaciones, por supuesto. Una señora me lanzó a la cara un espléndido ramo de rosas»[27].

El 9/21 de mayo, el compositor partió de América hacia Hamburgo a bordo del *Prince Bismarck*, dirigiendo una última mirada, a primera hora de la mañana, a la Estatua de la Libertad. Agotado, pero profundamente satisfecho, soñaba ahora con el momento en que volvería a ver a su querido Bob. Una semana antes de su partida le había escrito, ciertamente con pasión: «[Nuestro reencuentro] se me antoja una felicidad inalcanzable, fabulosa; trato de pensar en ella lo menos posible, para poder soportar el tormento algunos días más. Sin embargo, puedo aventurar que recordaré América con amor, porque el recibimiento que he recibido en este país está siendo magnífico»[28]. Su autoestima artística se vio reforzada por el hecho de que, en el transcurso de los veinticinco días de su estancia en Estados Unidos, no había escuchado más que palabras de elogio y admiración por parte de los músicos y de la gente común que había conocido. Pero había otro factor importante: al igual que durante su primera y triunfal visita a Praga, se sentía como si hubiera venido a América en calidad de embajador de su país. Por entonces, la música rusa empezaba a adquirir un verdadero reconocimiento mundial[29]. La prensa norteamericana concedió gran importancia a la gira de conciertos de Chaikovski, que devino un hito en los anales de la música en Estados Unidos. A todas luces, el compositor había alcanzado lo que, dentro de los parámetros culturales de la época, podía llamarse legítimamente «celebridad universal».

Mientras estaba a bordo del barco de vapor que le llevaba de vuelta a Europa, intentó poner en orden todas las impresiones que había acumulado durante su larga gira estadounidense. Estaba todavía navegando cuando el *New York Herald* publicó un artículo que resumía lo que su estancia en el país había supuesto: «Si tuviéramos que enumerar todos los hombres y mujeres de genio que hoy en día engalanan el mundo, ¿cuán larga sería la lista? ¿Seríamos capaces de nombrar a doce, diez o seis de ellos? ¿Hombres cuyo derecho al más alto honor no sería discutido ni siquiera por los más escépticos y fríos? Intentémoslo. Encabezando la lista tendríamos, por supuesto, a Bismarck. Luego podrían venir Edison y Tolstói, Sarah Bernhardt y tal vez Ibsen, además de Herbert Spencer y dos grandes compositores: Dvořák y Chaikovski. Pensamos que el derecho de Chaikovski a figurar en la lista es innegable. Posee el más noble de los dones, el don creativo. Sus obras tienen una fuerza, una originalidad y una poesía incuestionables»[30].

Chaikovski desembarcó en Hamburgo el 17/29 de mayo y desde allí se dirigió a Berlín y, finalmente, a San Petersburgo. Había echado mucho de menos a Bob y, anticipando su reencuentro, había sentido una singular oleada de amor por él. Pasó una semana en la capital en compañía de su sobrino y de Modest, y luego regresó a casa, esta vez a la antigua de Maidanovo, donde Aliosha había trasladado sus cosas en su ausencia. Se había visto obligado a renunciar a la de Frolovskoe, que había sido puesta en venta por los propietarios a un precio que no podía pagar. Casi inmediatamente, Chaikovski comenzó a buscar otra casa para alquilar. En un intento de compensar la pérdida de la señora von Meck, en

1891 cambió el estilo de su correspondencia con Bob y comenzó a enviarle cartas detalladas, como había hecho con Modest y Anatoli en el pasado, olvidando a veces que su sobrino de veinte años era demasiado joven para poder entender las urgencias emocionales de su tío. Durante todo ese año, Chaikovski se fue obsesionando cada vez más con Bob. Nunca antes había sido tan pronunciado su deseo de contar con su presencia constante, su anhelo de acariciarlo y complacerlo, como durante estos meses. En sus cartas seguía prodigándole expresiones de amor, aunque a veces adoptaba un tono más sobrio y comedido, probablemente por razones pedagógicas. En marzo, en una misiva escrita en Berlín, de camino a París, había confesado a Bob la intensidad de sus sentimientos por él: «Pensaba, sobre todo, por supuesto, en ti y anhelaba tanto verte, escuchar tu voz, y esto me parecía una dicha tan increíble, que habría renunciado a diez años de mi vida (y, como sabes, valoro mucho la vida) para que aparecieras, aunque fuera un segundo. <…> ¡Bob! Te adoro. ¿Recuerdas? En cierta ocasión te dije que aún mayor que mi alegría al contemplarte con mis propios ojos es mi sufrimiento cuando no estás conmigo»[31]. Seguía percibiendo en su sobrino una larga serie de méritos y talentos que este no poseía (en marcado contraste con los sobrios juicios sobre ellos que se encuentran en sus cartas de tiempos pasados dirigidas a sus hermanos los gemelos, cuando eran ellos los destinatarios de su particular y amorosa preocupación. «Te equivocas cuando dudas de que eres un individuo *elegido*, de que *no eres como los demás*», escribió a su sobrino el 11 de julio de 1891. «El mismo anhelo que tienes por alcanzar cotas que todavía no han acabado de definirse es en sí mismo una prueba de excepcionalidad. En fin, créeme: estás alzándote definitivamente muy por encima del común de los mortales. <…> Me inclino a pensar que serás un escritor-artista o un escritor-filósofo»[32]. El joven respondió con sensatez a la carta de su tío: «Bueno, ¿cómo se supone que debo escribirte ahora? En mi calidad de futuro escritor-artista o filósofo, tengo miedo de soltar una tontería que sería impropia incluso de un estudiante de jurisprudencia de diecinueve años. <…> Eres una autoridad sumamente importante para mí y siempre tendré en cuenta tu opinión, aunque en ciertos casos no esté de acuerdo con ella, pero mi propia persona es la excepción; para empezar, porque me amas y quieres verme mejor de lo que soy»[33].

Como observa Valeri Sokolov en relación con el tono y la sustancia de la propia actitud de Bob que se trasluce en sus respuestas a los arrebatos emocionales de Chaikovski: «En ellas se pueden hallar elementos tanto de amor como de indiferencia, una alta apreciación del genio creativo del compositor y una sobria visión de sí mismo (como objeto de adoración); pero la nota definitoria de los sentimientos del sobrino, como muestran sus cartas, era un *respeto* ilimitado por su famoso tío»[34]. Al igual que sus dos tíos, Bob Davidov tomó conciencia de su orientación sexual poco ortodoxa durante su estancia en la Escuela de Jurisprudencia. Su amor por su compañero de clase, el barón Rudolph Buchshoevden, duraría varios años. En una carta de 1890 a Modest, Bob reflexionaba sobre sus preferencias en esa materia: «Mi perversión (como la llaman algunos) o mis inclinaciones se desarrollaron de forma bastante independiente y, aunque en muchos casos se puede decir con seguridad que tú fuiste mi Prometeo, creo que, en última instancia, la única responsable es mi

propia naturaleza»[35].

Por su parte, el compositor se enteró pronto por su hermano menor de las preferencias sexuales de Bob. Le gustaban los nuevos amigos de este, Alexander Litke, apodado Sania, y su hermano Konstantin, pero estaba consternado por la relación del joven con Apujtin y le advirtió severamente que no entablara ninguna amistad íntima con el poeta[36]. Obviamente, le preocupaba la posibilidad de que su viejo y taimado amigo sedujera a su querido sobrino. Aunque Chaikovski no era particularmente celoso, no veía con buenos ojos el ardiente apego de Bob a su compañero de escuela Rudolph Buchshoevden, al que consideraba «desagradable» y «estúpido»[37].

Los celos de Chaikovski fueron graciosamente ridiculizados en una carta que Bob escribió a Modest en 1891: «Por cierto, he imaginado una caricatura que podría servir para ilustrar mis relaciones con Rudi. Un pedestal –él está de pie sobre el pedestal– bajo el cual arde una hoguera a la que yo añado incesantemente más combustible, consistente en entradas de teatro, menús de restaurantes y pedazos tuyos y del tío Petia; por cierto, el tío Petia está húmedo y a veces chisporrotea»[38]. Como atestiguan los documentos de archivo, Modest, que había estado cuidando de Bob en San Petersburgo, gozaba de la confianza de su sobrino en mucha mayor medida que su famoso hermano, algo de lo que este debió darse cuenta con el tiempo[39].

Las cartas y los diarios de Chaikovski dejan meridianamente claro que no sólo adoraba a Bob, sino que sentía por él una intensa pasión homoerótica. Sin embargo, no es probable que se produjera ninguna intimidad sexual entre ellos. Si aceptamos la opinión de que, en la *Sexta sinfonía*, dedicada a Bob, el compositor encarnaba el asunto más trágico de su vida –el del amor no correspondido, como el que había sentido por Serguéi Kireyev en su juventud–, podríamos ver entonces en la angustia que se expresa en algunas partes de la obra un conflicto entre la pasión platónica y el deseo carnal, reprimido a la fuerza para no profanar la sublimidad del amor. No se trata, como a veces se ha argumentado, de una frustración ante la imposibilidad de la consumación física o del miedo a la opinión pública (algo que era siempre bastante secundario para él) sino de una resistencia consciente a tales deseos por razones éticas y estéticas, los elementos más ideales en el ámbito de la homosexualidad. La suya era una lucha secreta y orgullosa, cargada de un gran potencial creativo, y no es de extrañar que su patetismo –entendido aquí en el sentido original de esta palabra griega, como expresión del sufrimiento– no se manifestara en acciones irreflexivas sino en hermosa música.

Pero había, además de Bob, otros adolescentes y jóvenes que gravitaban en torno al compositor. Entre ellos estaba el mencionado Alexander –o Sania– Litke, que se hizo muy amigo de él y de Modest, así como de su sobrino. Segundo hijo de la prima de los Chaikovski, la condesa Amalia Litke, de soltera Shobert, Sania era muy solicitado como actor en teatros *amateurs* y se le menciona a menudo en la correspondencia de Chaikovski, a veces con detalles que sugieren una gran familiaridad entre ellos[40]. En una carta, el compositor le llama «*général de suite*», lo que hacía referencia específicamente al sobrenombre de «Cuarta Suite» que había dado a su séquito de jóvenes parientes masculinos y sus amigos durante sus estancias en la capital rusa. (Chaikovski compuso en vida tres suites

orquestales: la *Mozartiana* no se incluiría entre las numeradas hasta después de su muerte.) Ese séquito estaba integrado, además de Bob, por Alexander Litke y su hermano Konstantin, por el hijo de Nápravník, Vladimir, por otro Vladimir, Argutinski, y, aunque mal visto por el compositor, por Rudi Buchshoevden. Durante su visita a San Petersburgo en julio, Chaikovski conoció, a través de Sania Litke, a un atractivo joven italiano llamado Emilio Colombo, que tocaba la mandolina en una orquesta napolitana que por entonces actuaba en uno de los teatros de verano del parque. Los dos se hicieron amigos, hasta el punto de que Chaikovski ayudó a organizar la presentación de la orquesta en Moscú, destacando particularmente el talento de Colombo. Para el joven italiano, el encuentro con el famoso compositor ruso fue decisivo: gracias a ello, su padre le permitió estudiar en Bruselas con el célebre violinista Eugène Ysaÿe, alcanzando posteriormente la fama con ese instrumento.

Ese mismo verano, Chaikovski empezó a trabajar en serio en su ópera en un acto *Iolanta*, op. 69, a partir de un libreto de Modest basado en la obra del escritor danés Henrik Hertz *La hija del rey René*, extraída a su vez de un cuento de Hans Christian Andersen. *Iolanta* cuenta la historia del rey René de Anjou y de su hija ciega Iolanta, que, enamorada de la voz del joven conde Vaudémont, acaba recuperando la vista. La composición avanzó con gran lentitud, provocando que el compositor dudara en más de una ocasión acerca de sus capacidades. *El cascanueces*, op. 71, que Vsevolozhski había proyectado incluir en un programa doble junto con *Iolanta*, también le resultó decepcionante al principio, opinión que fue cambiando gradualmente cuando completó el boceto del ballet en junio y comenzó a trabajar en la orquestación. A mediados de agosto interrumpió el trabajo para visitar Kamenka, así como la finca de su hermano Nikolái en Ukolovo, en el distrito de Kursk, al norte de Ucrania.

A principios de septiembre regresó a casa y pronto consiguió terminar la ópera en un acto y se puso a trabajar en la orquestación. En medio de todo este trabajo se produjo un desagradable acontecimiento que despertó en él amargos recuerdos de su relación con la señora von Meck. El hermoso reloj decorado con la imagen de Juana de Arco que ella le había regalado varios años antes fue sustraído del escritorio de su habitación mientras la ventana estaba abierta. La policía detuvo a un joven sospechoso del robo, pero finalmente fue liberado y el valioso objeto nunca llegó a recuperarse[41].

El compositor declinó una invitación para realizar una segunda gira de conciertos en Estados Unidos, a causa de que los honorarios propuestos eran poco más de un tercio de lo que había recibido por su anterior visita. De hecho, el cambio en su situación material, a lo que habría que añadir el robo del reloj, que había legado a su sobrino Bob, le llevaron a considerar la posibilidad de redactar un nuevo testamento. Un aliciente más para ello fue la nueva normativa que le permitía legar a sus herederos los futuros derechos de autor de sus obras, de modo que el 30 de septiembre firmó un documento revisado en el que procuró mencionar a todos sus seres queridos a los que deseaba beneficiar tras su muerte. Las dificultades económicas fueron también la causa de un conflicto entre Modest y Kolia, quien empezó a sentirse molesto por la costumbre de su antiguo tutor –con base en la amistad y como un derecho adquirido– de gastar el dinero de Konradi como si fuera suyo. En agosto de 1893, Modest y Bob (que vivían en la

casa de Konradi) decidieron alquilar un apartamento independiente para ellos.

Durante los meses siguientes, la vida de Chaikovski volvió a ser ajetreada y trepidante. A finales de octubre y principios de noviembre pasó tres semanas en Moscú, donde se reunió con el director de orquesta Edouard Colonne y dirigió los ensayos de *La dama de picas*, que se estrenó con gran éxito en el Bolshoi el 4 de noviembre. También dirigió la primera interpretación de su balada sinfónica basada en Mickiewicz, *El voivoda*, op. 78, iniciada en septiembre de 1890 pero terminada recientemente. Sin embargo, ya antes del estreno se había hecho a la idea de que se trataba de una obra mediocre en el mejor de los casos, y después del concierto quedó tan desencantado que llegó a destruir la partitura, reconstruida posteriormente a partir de las partes orquestales. Tras pasar dos semanas en Maidanovo y completar allí la partitura de *Iolanta*, partió hacia San Petersburgo para participar en un concierto benéfico programado para el 1 de diciembre. Entretanto, su hermano Anatoli había sido nombrado vicegobernador de Revel (actual Tallin), motivo por el cual el compositor viajó desde San Petersburgo a Estonia para hacerle una breve visita, antes de regresar a Maidanovo, donde se puso a trabajar en una revisión de su sexteto de cuerda *Souvenir de Florence*. A finales de diciembre dirigió un concierto de obras suyas en Kiev; luego pasó la Navidad en Kamenka y desde allí viajó a Varsovia para dirigir otro concierto el 2 de enero de 1892[42].

Durante su estancia en Varsovia se reunió con un antiguo alumno, el violinista Stanislaw Barcewicz, que interpretó la *Sérénade mélancolique* y el *Concierto para violín* bajo su dirección. El 4/16 de enero estaba en Berlín de camino a Hamburgo, donde iba a tener lugar el estreno en Alemania de *Eugenio Oneguin*. La producción fue bien recibida, aunque, como él mismo señaló, a la manera alemana, es decir, con mucha contención. Aun así, el compositor fue llamado a saludar en repetidas ocasiones y cosechó ovaciones después de cada escena. Chaikovski atribuyó buena parte del éxito al joven director de orquesta Gustav Mahler, a quien describió como «un verdadero genio, que ardía, además, en deseos de dirigir [*Oneguin*]»[43]. Al día siguiente, el 8/20 de enero, partió hacia París, donde pretendía relajarse un poco antes de los conciertos programados ese mismo mes en Ámsterdam y La Haya. Sin embargo, tras recibir la noticia de que los conciertos en Holanda habían sido cancelados, partió de inmediato hacia Rusia, regresando el 28 de enero, a través de San Petersburgo, a Maidanovo, donde comenzó a trabajar en la orquestación de *El cascanueces*. El joven Vladimir Nápravník le solicitó permiso para pasar una temporada en su casa mientras preparaba los exámenes universitarios, permiso que le fue concedido con gusto. Según se desprende de las cartas a sus hermanos y al padre del joven, a Chaikovski su joven huésped le pareció un compañero de piso sumamente agradable[44].

A finales de febrero, ambos partieron hacia San Petersburgo, donde el 7 de marzo, en una asamblea de la filial petersburguesa de la Sociedad Musical, Chaikovski dirigió *Romeo y Julieta* y, por vez primera, una suite de *El cascanueces*, cuyo estreno no estaba previsto hasta finales de ese mismo año. De vuelta a Maidanovo, ahora en compañía de Sania Litke y más tarde con Bob, esperaba terminar la partitura orquestal del ballet para Semana Santa[45]. Mientras tanto, a instancias de Aliosha, el compositor decidió mudarse a una casa más grande

que había encontrado en la cercana Klin. Era una casa preciosa, cómoda, con jardín y sin vecinos, y a Chaikovski le encantó. Una vez más, Aliosha prometió encargarse de la mudanza en ausencia de su maestro, y el 27 de marzo, acompañado de Bob y Sania, Chaikovski partió primero a San Petersburgo, donde asistió a un funeral por Alexandra, y luego a Moscú, donde permaneció casi todo el mes de abril, dirigiendo el *Fausto* de Gounod, *El demonio* de Anton Rubinstein y su propia *Eugenio Oneguin* para la compañía de ópera cooperativa creada por el barítono Ippolit Prianishnikov. Mientras tanto, la pieza dramática *Sinfonía*, de Modest, obtuvo un gran éxito en el Teatro Mali, y la segunda esposa de Aliosha dio a luz a un niño bautizado como Georgi, con el compositor como padrino. Durante aquellas semanas, Chaikovski estuvo trabajando en el arreglo para piano de *El cascanueces* y de su temprana *Obertura de Festival sobre el Himno Nacional Danés*, op. 15, que iba a publicarse ahora por primera vez.

Tras el final de la temporada de exámenes en la Escuela de Jurisprudencia, a finales de mayo, Chaikovski y Bob hicieron planes para viajar a la ciudad turística francesa de Vichy para tomar las aguas y ver si conseguían aliviar la gastritis crónica que ambos padecían. Sin embargo, lo que prometía ser unas agradables vacaciones a solas con Bob se convirtió en un inesperado calvario cuando la esposa de Anatoli, Praskovia, que en aquel momento estaba de visita en la capital con su marido, decidió repentinamente unirse a ellos. «Estoy muy disgustado por esta circunstancia y Bob está casi desesperado», escribió Chaikovski amargamente a Modest, por entonces en Grankino, el 31 de mayo. «Nos va a coartar terriblemente en todos los aspectos. <…> Estoy convencido de que está *enamorada de Bob* y que este es el motivo de su decisión de acompañarnos. En una palabra, deprimente»[46]. Al parecer, Praskovia había decidido probar sus dotes de seducción con el joven, imaginando que ella era la mujer destinada a liberarlo de sus nefastas tendencias, de las que había oído hablar. Más tarde, incluso le escribió directamente, confesándole su amor y opinando acerca de su homosexualidad, de la que debía liberarse: «Haría lo que fuera por poder curarte. Pero, ¡ay!, lo único que puedo hacer es rezar por ti. Si yo fuera libre, te juro que sería capaz de curarte»[47]. Todas estas palabras no condujeron a ninguna parte, más allá de agravar la depresión del compositor. Sin embargo, más preocupante que las fantochadas de Praskovia era el estado de salud de Bob: los médicos le diagnosticaron problemas hepáticos. A esto se añadía la preocupación del compositor por el carácter nervioso del joven, un rasgo que compartía con Anatoli: «Empiezo a sentirme alarmado e inquieto por su futuro. Posee una naturaleza muy mórbida, desequilibrada y anormal, parecida en muchos aspectos a la de Tania»[48]. Esta observación sobre la afinidad entre Bob y su difunta hermana resulta perspicaz, pues eran precisamente estos elementos del carácter de su querido sobrino los que, en gran medida, configurarían el curso trágico que tomaría su vida.

Tras dejar a Praskovia en Vichy, Chaikovski y Bob regresaron a Rusia a principios de julio y fueron recibidos en San Petersburgo por Sania Litke y Rudi Buchshoevden. Ese día y el siguiente los pasó en compañía de sus jóvenes parientes y sus amigos, y luego regresó a casa.

Una vez establecido en Klin, la vida de Chaikovski adquirió una rutina sin grandes sobresaltos, subordinada a su habitual y estricto horario, tan sólo

interrumpida por visitas esporádicas a Moscú y San Petersburgo, y –en menor medida– por invitados, que trataban de no interferir en su trabajo. Pronto se vio envuelto en la apremiante tarea de corregir las partituras de *Iolanta* y *El cascanueces*. A principios de septiembre, necesitado de un descanso y con la esperanza de encontrar allí a sus jóvenes amigos Sapelnikov y Siloti, el compositor se dirigió de buen grado a Viena, donde había aceptado dirigir en la Exposición Internacional de Música y Teatro. Sin embargo, contrariado por las malas condiciones del hotel en el que se alojaba, abandonó la capital austriaca al cabo de dos ensayos pretextando una enfermedad y se dirigió a Itter, en el Tirol, donde se reunió con Sapelnikov y Sophie Menter en el castillo de esta última. Después de pasar allí dos semanas, a finales de mes se fue a Praga para asistir a la muy exitosa producción checa de *La dama de picas*.

Tres semanas después de su regreso a Klin viajó de nuevo a San Petersburgo para supervisar los ensayos de *Iolanta* y *El cascanueces*, que iban a estrenarse en un mismo programa doble en el Teatro Mariinski. Fue durante esta visita cuando el pintor y crítico de arte Igor Grabar, en su juventud por entonces, recordaba vívidamente haber discutido con el compositor sobre la naturaleza de la creatividad artística, mientras ambos caminaban pausadamente, en una noche de luna, por las orillas del Neva[49]. En noviembre, todavía en San Petersburgo, le llegó desde Francia una noticia que sin duda podía considerar un extraordinario honor y un signo inequívoco de su reconocimiento internacional: había sido elegido, por mayoría de votos, miembro correspondiente de la prestigiosa Académie des Beaux Arts. Antes de él tan sólo otro artista ruso, el escultor Mark Antokolski, había recibido tal distinción.

Finalmente, el 5 de diciembre tuvo lugar el ensayo general de *Iolanta* y *El cascanueces* en presencia del zar. «Su Majestad estaba encantado, me llamó a su palco y me colmó de halagos», escribió Chaikovski a Anatoli dos días después. «La puesta en escena de ambas obras fue magnífica, la del ballet incluso demasiado magnífica: tanto esplendor puede llegar a cansar la vista»[50]. Sin embargo, ni la prensa ni en general la comunidad musical tuvieron en gran consideración ninguna de ellas. En cuanto a la «inspiración melódica» de su autor, la ópera fue juzgada «muy por debajo de su nivel habitual», y no se halló «creatividad alguna» en el ballet[51]. Rimski-Korsakov consideró que *Iolanta* era la composición más floja de Chaikovski. «Todo en esta ópera es desafortunado», escribiría más tarde, «desde los préstamos descarados [de Anton Rubinstein] <…> hasta la orquestación, que en esta ocasión Chaikovski ha realizado con bastante descuido»[52]. Rimski-Korsakov tenía una razón específica para criticar a Chaikovski: su propia ópera-ballet *Mlada*, de reciente creación, había sido retirada temporalmente del cartel del Mariinski para hacer sitio a *Iolanta*; además, como para añadir insulto a la injuria, la ópera de Chaikovski se había visto favorecida no sólo por la presencia del zar, que no había asistido a la de Rimski, sino también por la participación del popular tenor Nikolái Figner y de su esposa, la soprano Medea Mei-Figner, tan popular como su marido. Sin embargo, para entonces Chaikovski ya estaba más que acostumbrado a este tipo de ataques, siempre hostiles al principio, a sus obras escénicas. «Me resulta del todo indiferente», dijo a Anatoli, «porque no es la primera vez, y sé que al final me impondré»[53].

Ese invierno, después de que Chaikovski hubiera abandonado la capital, el núcleo de su joven séquito petersburgués se reunió para hacerse una fotografía de grupo. En ella estaban Bob y Yuri Davidov, Sania y Konstantin Litke, Vladimir Nápravník, Kolia Konradi, Rudi Buchshoevden, Volodia Argutinski-Dolgorukov, que se había unido a ellos nada más llegar a San Petersburgo, así como Modest, que envió una copia del retrato grupal a su hermano. Chaikovski respondió reprochándoles que no hubieran esperado su siguiente visita a la capital para fotografiarse también con ellos. Este animado y atractivo grupo de jóvenes ejerció una influencia siempre positiva sobre el compositor. En su compañía, las frustraciones creativas y los pequeños fastidios de la rutina diaria se desvanecían. A pesar de su tendencia habitual a la melancolía, halló la vida en compañía de su querida «Cuarta Suite» llena de calidez y alegría.

A principios de diciembre de 1892, Chaikovski recibió una consulta del vicerrector de la Universidad de Cambridge en la que le preguntaba si estaría de acuerdo en aceptar un título honorífico en música con motivo del 50.º aniversario de la Sociedad Musical Académica en junio del siguiente año. Esto suponía un viaje a Inglaterra, pero el compositor aceptó, aunque no sin algunas reservas. Ese invierno tenía compromisos en Alemania, así como en Bruselas y Odesa. Sin haber salido aún de San Petersburgo, decidió cancelar sus visitas a Hamburgo y Schwerin para las producciones previstas de *Iolanta* y, en cambio, se dirigió a París, «que es la única ciudad que puede calmar hasta cierto punto mi angustia»[54]. Fue en esta época cuando empezó a sentirse considerablemente decepcionado con su trabajo en curso sobre una sinfonía en Mi bemol mayor, y también comenzó a cobrar forma poco a poco en su mente un nuevo proyecto, que acabaría convirtiéndose en la *Patética*. Su historia se relatará por separado en el próximo capítulo.

En los primeros días de esta nueva estancia en Europa se sintió especialmente agobiado por la sensación de soledad y una recurrente angustia. «Estos episodios psicopáticos se repiten con cada viaje que hago al extranjero», le dijo a Modest en una carta del 19/31 de diciembre de 1892, «y cada vez con más fuerza»[55]. En todo caso, conviene señalar que se antoja difícil que una persona mentalmente enferma fuera capaz de realizar autoanálisis tan minuciosos y precisos como los que a menudo realizaba el compositor. Pero esta vez su viaje tenía un propósito adicional, que le llevó desde Berlín, pasando por Basilea (que no le gustó nada), hasta Montbéliard, donde esperaba encontrarse (no sin cierto temor) con su antigua institutriz Fanny Dürbach, a la que no había visto desde hacía cuarenta años. Sin embargo, el reencuentro, que tuvo lugar el 20 de diciembre/1 de enero, resultó ser un acontecimiento dichoso, como ya se comentó al principio de este libro: ambos descubrieron que, en lo más profundo de sus almas, no habían cambiado[56]. A finales de diciembre, tras pasar unos días en París, el compositor puso rumbo a Bruselas y, tras celebrar el Año Nuevo en solitario, el 2/14 de enero de 1893 dirigió en la capital belga un brillante concierto de obras propias.

Tras permanecer una semana más en París, se dirigió finalmente a Rusia, pasando en primer lugar por Odesa, donde se había comprometido a dirigir varios conciertos a mediados de enero. Este fue tal vez su triunfo más espectacular en su país natal. Chaikovski fue aclamado con tanto fervor que

incluso la acogida estelar que había recibido cuatro años antes en Praga palideció en comparación. «Nunca he experimentado nada parecido», escribió a Anna Merkling el 24 de enero de 1893. «Aquí me honran como a un gran hombre, casi como a un salvador de la patria, y se disputan mi compañía hasta el punto de que apenas tengo oportunidad de respirar con libertad»[57]. Hubo reseñas y opiniones extáticas de sus conciertos, así como de la producción de *La dama de picas*, que se veía por primera vez en la ciudad ucraniana. Él las escuchaba con paciencia, aunque a menudo los padres de los músicos adolescentes no se conformaban con unas simples garantías orales de la capacidad de sus hijos y exigían certificados por escrito. Fue durante estos frenéticos días en Odesa cuando, al parecer, el artista Nikolái Kuznetsov pintó el mejor retrato de Chaikovski (y el único que se conserva). Esta pintura, que se encuentra en la Galería Tretiakov de Moscú, presenta una imagen del compositor tal como era en los últimos años de su vida, en el cenit de sus facultades.

El 25 de enero abandonó Odesa en dirección a Kamenka, donde permaneció unos días. En el viaje de regreso a Klin se vio obligado a hacer una parada en Járkov por una indisposición tan seria que llegó a temer que hubiera cogido el tifus; sin embargo, tras medicarse y dormir muchas horas, se despertó al día siguiente completamente sano, y el 16 de febrero estaba de regreso en casa. Poco después se trasladó a Moscú, donde visitó a Vladimir Shilovski, enfermo en fase terminal. Por un extraño giro del destino, los antiguos amigos íntimos se reconciliaron en los últimos meses de sus vidas. El compositor se sintió profundamente conmovido por la desbordante alegría que el encuentro provocó en su antiguo alumno y aún más por la calma con la que contemplaba su desesperada situación.

El 11 de marzo, Chaikovski llegó a Járkov en un tren expreso para su programada aparición en un concierto en el que dirigió su *Segunda sinfonía*, *La tempestad* y la *Obertura 1812*. Las aclamaciones que recibió parecían no tener fin y, en cuanto el autor de toda esa música apareció en la puerta del teatro, una multitud lo alzó y lo condujo en volandas a su carruaje, al que los estudiantes de la universidad local se habían enganchado en lugar de los caballos, llevándolo en una procesión triunfal hasta su hotel. En Járkov, el compositor también disfrutó de un encuentro con Ivan Klimenko, que en aquel momento vivía con su esposa en Poltava y había viajado a la ciudad expresamente para encontrar a su antiguo y ahora famoso amigo.

Su estatus de celebridad mundial, una suerte de «superestrellato», le hacía a buen seguro casi irresistible para aquellos muchachos que compartían su orientación sexual. Sin embargo, lo más que se permitía era coquetear inocentemente (aunque no sin un cierto subtexto erótico) con sus jóvenes admiradores, que a menudo no eran conscientes de la naturaleza de la simpatía que el gran hombre les demostraba. Con frecuencia se sentía impulsado a prestarles ayuda, ya fuese con dinero, consejos o recomendaciones. Existen varios recuerdos de jóvenes a los que animó y ayudó durante sus giras por Rusia. Para muchos, el trato con el compositor dejó una marca indeleble en sus vidas[58]. Sin embargo, la fama mundial también tuvo como consecuencia un sensible incremento en las habladurías, algo tremendamente negativo para alguien tan fóbico y retraído como Chaikovski, que no tuvo más remedio que resignarse a

que ahora se hablara y discutiera sobre él en los salones y círculos musicales a lo largo y ancho del imperio y que, inevitablemente, se tocara también su vida personal.

La ambigua situación de un hombre supuestamente casado que nunca veía ni se dejaba ver con su esposa dio sin duda mucho juego a las conjeturas y los rumores. Así, el pintor Mstislav Dobuzhinski, un joven estudiante en 1893, recordaría más tarde sus visitas a la casa de su familia en provincias, en las que solía tocar música con su madre. Aunque esta adoraba a Beethoven, Schumann y Liszt, le disgustaba Chaikovski. Un día le dijo a su hijo que consideraba a este último un «enfermo». Con ello, explicó Dobuzhinski, se refería a sus «conocidos y antinaturales gustos, <…> de los que la gente por entonces murmuraba con un cierto espanto»[59].

A diferencia de aquellos amigos y conocidos suyos que habían adquirido notoriedad por sus aventuras homosexuales, el compositor jamás hizo alarde de sus relaciones eróticas, y mostró buen gusto y un gran sentido del tacto. Políticamente era conservador y siempre se sintió inclinado por la línea gubernamental. Vale la pena insistir en que en esta época había aceptado plenamente las peculiaridades de su condición sexual, logrando acomodar su vida privada a las convenciones de la sociedad en la que vivía. Había desarrollado el hábito de ignorar toda charla ociosa y se limitaba a la compañía de parientes y amigos íntimos que eran incapaces de herir su sensibilidad. Por último, cualquier revelación pública de esa índole sólo hubiera podido llevarse a cabo mediante una denuncia abierta en la prensa o un escandaloso proceso judicial, ambas circunstancias inconcebibles en las condiciones de la época, sobre todo tratándose de un artista adorado por todos y considerado un tesoro nacional.

De regreso en Klin a principios de abril, compuso las *Dieciocho piezas*, op. 72, para piano, un encargo de Jurgenson, que el propio autor consideró «terriblemente apresuradas e imperfectas»[60]. Pero es evidente que estaba entrando en un periodo de renovada energía creativa: sabemos de varios proyectos e ideas para una nueva ópera que estuvo barajando durante ese año, que resultaría ser el último: *El mercader de Venecia* de Shakespeare, que acabó rechazando porque necesitaba «algo original y profundamente conmovedor»; la propuesta de Modest de utilizar la traducción del poeta Vasili Zhukovski de la leyenda sobre Nala y Damayanti, procedente del *Mahabharata*, que sufrió el mismo destino por estar «demasiado alejada de la vida»[61], y la que al parecer le atraía con más fuerza, el relato de George Eliot *Mr Gilfil's Love-story*, que, según Laroche, «le cautivó especialmente por el patetismo del tema»[62]. Mientras tanto, empezó a componer las *Seis romanzas*, op. 73, sobre versos de Daniil Rathaus, un joven poeta de Kiev (de tercera categoría, la verdad sea dicha), con el que mantenía correspondencia desde hacía algún tiempo; a continuación viajó para visitar a Anatoli, por entonces vicegobernador de Nizhni Novgorod, tras lo cual regresó por Moscú a Klin.

Chaikovski pasó una semana en San Petersburgo antes de partir el 13 de mayo hacia Inglaterra para recibir su título honorífico en Cambridge. Casi de inmediato se vio invadido por la nostalgia, añorando sobre todo y con fuerza a Bob, que estaba preparando sus exámenes finales en la Escuela de Jurisprudencia[63]. Al parecer, sus tormentos llegaron al punto de no poder dormir ni comer, y sólo la

vergüenza de volver a casa con las manos vacías le impidió dar media vuelta y regresar a toda velocidad a Rusia. Londres volvió a decepcionarle; se quejaba amargamente de que no encontraba nada en esa «miserable ciudad», desde unos baños públicos hasta un sombrero que le sirviera[64]. Sin embargo, su ánimo mejoró mucho con la aparición de su viejo amigo Saint-Saëns, que acababa de llegar a Inglaterra para recibir el mismo honor. Ambos fueron agasajados en el Westminster Club y participaron en un concierto de la New Philharmonic Society el 20 de mayo/1 de junio. En la primera parte del programa se interpretó la *Cuarta sinfonía* de Chaikovski, de la que el *Daily Telegraph* dijo al día siguiente que, con excepción de un movimiento, era «muy llamativa en su elemento eslavo» y también que «produjo una fuerte impresión y, a juzgar por los largos y persistentes aplausos, un auténtico disfrute»[65]. Poco a poco, Chaikovski empezó a pensar mejor de Londres, aunque seguía mortificándole el torbellino incesante de compromisos sociales[66].

En Cambridge, donde llegó el 31 de mayo/12 de junio, Chaikovski se alojó en casa del eminente profesor e historiador del derecho Frederic William Maitland, quien le había invitado a ser su huésped en el West Lodge del Downing College. Al principio se sintió incómodo, pero pronto descubrió que el profesor y su esposa Florence eran «gente encantadora y deliciosa, y, además, rusófilos»[67]. De Cambridge escribiría más tarde que la ciudad, «con sus colegios y facultades que parecen monasterios, sus peculiares costumbres y tradiciones, que han conservado gran parte del espíritu medieval, y sus edificios que recuerdan un pasado muy lejano, produce una impresión muy agradable»[68].

Los festejos duraron dos días. La primera tarde, el compositor dirigió el estreno en Inglaterra de *Francesca da Rimini* en un concierto celebrado en el Guildhall de Cambridge y luego asistió a una «cena de gala y una recepción aún más de gala»[69]. Al día siguiente, el 1/13 de junio, tuvo lugar la ceremonia en la que se le concedió el doctorado *honoris causa.* Antes de que abandonara la casa de los Maitland, Florence y Adeline prendieron una rosa en el ojal de Chaikovski y le hicieron una fotografía. El ritual incluyó un almuerzo oficial y una recepción ofrecida por la esposa del vicerrector de la universidad. Además de Chaikovski y Saint-Saëns, se otorgó el título de doctor *honoris causa* en Música a tres compositores de otros tantos países: el alemán Max Bruch, el italiano Arrigo Boito y el noruego Edvard Grieg, aunque este, por motivos de salud, no había podido estar presente. A la mañana siguiente, Chaikovski partió hacia París, donde por fin pudo relajarse de sus tres semanas de tensión y agotamiento. Después del bullicioso tráfico de Londres, las calles de París le parecían casi desiertas. Unos días más tarde se dirigió al Tirol para pasar una semana con Vasili Sapelnikov y Sophie Menter en el castillo de esta última[70].

El 18 de junio, cuatro días después de partir de Austria, Chaikovski estaba de regreso en Rusia, concretamente en Grankino. «Es curioso», escribió a Anatoli desde la finca de Konradi, «las bellezas del Tirol que me rodearon durante mi estancia en el castillo de Menter no me proporcionaron ni la mitad del placer que me ha producido la visión de “la interminable estepa” de la campiña rusa», mucho más preferible que «todas las tan cacareadas bellezas de Europa»[71]. Bob, que también se alojaba allí en compañía de Rudi Buchshoevden, le causó, como de costumbre, placer y preocupación al mismo tiempo. Por su parte,

Modest estaba trabajando en una nueva obra dramática en el monasterio de Optino, en la provincia de Kaluga.

Durante esos días llegaron malas noticias de Moscú y San Petersburgo. A finales de junio, poco después de Karl Albrecht, también había muerto Shilovski y ahora, al parecer, le tocaba a Apujtin. El poeta padecía un tipo severo de obesidad que había desarrollado antes de cumplir los treinta años, agravada por un sinnúmero de otras dolencias. Había publicado muy poco, y su primera colección de poesía no apareció hasta 1886. Falleció el 17 de agosto de 1893. La muerte de su amigo más antiguo pareció afectar al compositor menos profundamente de lo que cabría esperar. Es probable que, totalmente absorbido por su nueva sinfonía y muy nervioso ante la perspectiva de su estreno, fuera temporalmente incapaz de contemplar el resto del mundo como poco más que un telón de fondo alejado de sus propias y urgentes preocupaciones. Sin embargo, su dolor por la muerte de Apujtin, aunque aparentemente menos histérico que de costumbre, era profundo. «En el preciso momento en que escribo estas líneas», escribió en una carta a Bob tres días después de la muerte del poeta, «¡¡¡están leyendo el *servicio fúnebre* de Liolia Apujtin!!! Aunque su muerte no ha sido inesperada, no por ello es menos terrible y dolorosa. Durante mucho tiempo fue mi mejor amigo»[72]. El día del funeral de Apujtin, Chaikovski viajó a San Petersburgo.

La temporada musical de 1893/1894 prometía ser muy movida. Ivan Grekov, empresario del Teatro de la Ópera de Odesa, había suplicado a Chaikovski que volviera a la ciudad. Fue a Grekov a quien el compositor dirigió, el 21 de octubre, la carta que ha resultado ser la última de las suyas en llegar hasta nosotros. Su agenda incluía más conciertos programados para el 27 de noviembre en San Petersburgo, el 4 de diciembre en Moscú, el 15 y el 29 de enero de nuevo en San Petersburgo, en marzo en Ámsterdam, en abril en Helsinki y en mayo en Londres. También había sido invitado a Járkov, Varsovia, Fráncfort del Meno y otras ciudades. A finales de agosto visitó brevemente Hamburgo para asistir a una producción de *Iolanta* dirigida por Gustav Mahler (26 de agosto/7 de septiembre). Después regresó inmediatamente a San Petersburgo, se reunió con Modest, visitó a Anatoli y su familia en Nizhni Novgorod y asistió al estreno en Moscú, en el Teatro Mali, de la comedia de Modest *Prejuicios*. La producción le gustó bastante, pero la crítica opinó lo contrario y la obra acabó fracasando. En Klin, la esposa de Aliosha dio a luz a su segundo hijo, una niña. Recibió asimismo la triste noticia de la muerte de otro viejo conocido, el profesor del conservatorio Nikolái Zverev, aunque demasiado tarde para poder asistir a su funeral. El 3 de octubre terminó de componer su *Concierto para piano n.º 3*.

El 6 de octubre recibió en Klin la visita de dos jóvenes violonchelistas, Anatoli Brandukov y Yulian Poplavski. Este último dejó un vívido recuerdo de su estancia, del que se desprenden varios detalles relativos a las costumbres y la vida cotidiana del compositor. Chaikovski les contó muchas anécdotas de sus viajes al extranjero y de sus amistades, intercalando sus relatos con divertidos comentarios. A la mañana siguiente hablaron de música y, antes de comer, salieron a dar un paseo por los alrededores Klin, durante el cual el anfitrión se deleitó mostrando a sus amigos las bellezas del paisaje local. En la cena, les habló de su sinfonía, que se estrenaría en San Petersburgo el día 16 de ese mismo mes.

Poplavski comenta que Chaikovski «estaba esperando un libreto para comenzar una ópera (no dijo de qué se trataba) y en octubre quería empezar a escribir un concierto para flauta que ya tenía en la cabeza <...> luego varias piezas pequeñas para violín y después quería acometer un concierto para violonchelo»[73].

La mañana del 8 de octubre asistió a una misa de réquiem por Zverev y se reunió con Serguéi Taneyev. Al día siguiente visitó el Conservatorio de Moscú, donde los alumnos de una de las clases interpretaron para él su cuarteto vocal *Noche*, una transcripción para cuatro voces basada en la música de la *Fantasía para piano en Do menor,* K. 475, de Mozart. Chaikovski se sintió tan conmovido por la interpretación que estuvo a punto de echarse a llorar. Le dijo a Kashkin, que estaba sentado a su lado, que la belleza de la música de Mozart «le parecía un misterio y que se sentía incapaz de explicar el irresistible encanto de la sencilla melodía de ese cuarteto»[74]. Esa misma noche, Chaikovski partió hacia San Petersburgo.

1*ZC,* 3, p. 429.
2*PSSL,* 16A, p. 64.
3*PSSL,* 17, p. 158.
4*PSSL,* 16A, p. 87.
5*ZC,* 3, p. 431.
6*PSSL,* 16A, p. 88.
7*Ibid*.
8*ZC,* 3, p. 434.
9*SZD,* pp. 283-284.
10*PSSL,* 16A, pp. 90-97.
11*Ibid.*
12*Ibid.*
13*Ibid.,* p. 99.
14*DC,* p. 265.
15*PSSL,* 16A, p. 99.
16*DC,* p. 264.
17*Ibid*., p. 279.
18*New York Herald,* 6 de mayo de 1891.
19*DC,* pp. 272-273; *New York Daily Tribune,* 27 de abril de 1891.
20*DC,* p. 276.
21*Ibid*., pp. 274-275.
22*Ibid.,* p. 275.
23*Ibid.*
24*Ibid.*
25*Ibid.,* p. 277.
26*Ibid.,* p. 288.
27*Ibid.,* p. 290.
28*PSSL,* 16A, p. 112.
29Para un relato más detallado de la visita del compositor a Estados Unidos, véase la recopilación de cartas y diarios de Chaikovski, así como de artículos de periódicos norteamericanos, de Elkhonon Yoffe, *Tchaikovsky in America,* Nueva York, 1986.

30*New York Herald,* 24 de mayo de 1891.

31*Ibid*., 16A, p. 66; La relación entre Chaikovski y Bob se describe con más detalle en *SZD,* pp. 252-290, y en cuarenta y tres cartas del compositor a Vladimir Davidov publicadas en inglés: [http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Vladimir_Davidov].

32*PSSL,* 16A, p. 178.

33*SZD*, pp. 284-285

34*Ibid.,* p. 259.

35*Ibid.,* pp. 260-261.

36*PSSL,* 15B, pp. 271-272.

37*PSSL,* 16A, p. 178; 17, pp. 194-195.

38*SZD,* p. 261.

39*Ibid*.

40*PSSL,* 16A, p. 133.

41*TQM,* pp. 539-540.

42*Ibid.,* 16B, p. 13.

43*Ibid.,* 16B, p. 16.

44*PSSL,* 16B, p. 37; *ibid.,* p. 43; *PSSL,* 16B, p. 41.

45*Ibid.,* p. 60.

46*Ibid.,* p. 108.

47*SAC,* p. 200.

48*PSSL,* 16B, p. 134.

49*VC* (1980), pp. 289-290.

50*PSSL,* 16B, p. 201. Para mayor información sobre *El cascanueces,* véase Wiley, *Tchaikovsky's Ballets,* cit., pp. 193-241.

51*Novoe vremia,* 14 de diciembre de 1892; *Birzhevye vedomosti,* 13 de diciembre de 1892.

52N. A. Rimskii-Korsakov, *Polnoe sobranie sochinenii: Literaturnye proizvedeniia i perepiska,* Moscú, 1955, 1, p. 184.

53*PSSL,* 16B, p. 202.

54*PSSL,* 16B, p. 207.

55*Ibid.,* pp. 211-212.

56*Ibid.,* pp. 211, 219.

57*PSSL,* 17, pp. 24-25.

58*TQM,* pp. 537-538, 562-563.

59M. V. Dobuzhinskii, *Vospominaniia,* 2 vols., Nueva York, 1976, 1, pp. 180-181.

60*PSSL,* 17, p. 79.

61*Ibid.,* p. 35

62*VC* (1980), p. 352.

63*PSSL,* 17, pp. 93-94.

64*Ibid*.

65*Daily Telegraph,* 2 de junio de 1893.

66*PSSL,* 17, pp. 102-103.

67*Ibid.,* p. 108.

68*Ibid.,* p. 114.

69*Ibid.,* p. 109.

70Para los recuerdos de Vasili Sapelnikov sobre la estancia de Chaikovski, véase *TTOE*, pp. 233-234, 291.

71 *PSSL,* 17, p. 119.
72 *Ibid.,* p. 169.
73 *VC* (1980), p. 323.
74 *Ibid.,* p. 362.

28. Un mundo de visiones

Llegada la narración a este punto, cuando Chaikovski ha alcanzado la cima de su poder creativo, es posible profundizar en su sensibilidad estética examinando sus gustos y preferencias musicales (en buena medida contradictorios, como todo lo que se refiere a su vida exterior e interior) en lo tocante a otros compositores, predecesores y contemporáneos, y especialmente su implicación personal con estos últimos. Esto afecta, por supuesto, a su actitud respecto de las tradiciones y escuelas artísticas establecidas (italiana, francesa, alemana y rusa), dotadas, en cada caso, de una considerable producción teórica y crítica, así como de numerosos practicantes individuales. La tarea se antoja, sin embargo, tan vasta que correspondería más bien a un estudio musicológico más profundo de lo que parece posible o incluso deseable en lo que pretende ser la biografía de un solo hombre. En consecuencia, lo que sigue es forzosamente un conjunto muy selectivo de referencias y comentarios, y las pocas afirmaciones que contiene son conjeturales más que concluyentes.

En todo caso, lo que destaca en primer lugar es el escaso interés que mostró Chaikovski por la música anterior o incluso contemporánea de Mozart y Beethoven. En general, mostró indiferencia por Bach y Haydn, y en más de una ocasión criticó negativamente a Haendel; la única excepción fue Carl Maria von Weber, de cuya ópera *Der Freischütz* tenía una opinión muy positiva[1]. Sus contradictorios sentimientos respecto a Beethoven y la desconfianza que sentía ante ciertos postulados del Romanticismo alemán (sobre los que hablaremos más adelante) no impidieron que apreciase a Schubert y a Schumann, a los que consideraba grandes maestros y cuya influencia se deja sentir en su propia obra. Le gustaban mucho los *Lieder* de Schubert, elogiaba la «magia y belleza únicas» de su *Sinfonía Grande* en Do mayor y lamentaba que su genio hubiera pasado desapercibido para sus contemporáneos: sin duda, debió de sentir afinidad con el lirismo introspectivo y emocional de esta música[2]. En 1871 escribió que la música de Schumann, que sucede inmediatamente a la de Beethoven, es, no obstante, «muy distinta» y «nos introduce en un universo de nuevas formas musicales», hasta el punto de que, en la historia de la música, el periodo posterior a Beethoven debería llamarse «schumanniano», una opinión que mantendría durante toda su vida[3].

Es cierto que, cuando era joven, bajo la influencia de su maestro Luigi Piccioli, se aficionó mucho a la música italiana[4], muy de moda por entonces entre la alta sociedad rusa, pero tal entusiasmo no duraría mucho. Recordemos también que conoció personalmente a Berlioz durante la visita de este a Moscú en 1867, a quien alabó por su «abnegado trabajo y su apasionado amor por el arte»[5], pero cuya música le parecía en gran medida deficiente por el predominio en ella de la imaginación sobre la pura musicalidad[6].

Por otra parte, es difícil hablar de una estética personal de Chaikovski, ya que semejante término implica un punto de vista sistemáticamente articulado, preferiblemente en forma de tratado teórico, que él jamás se planteó escribir. Sin embargo, como hemos visto en repetidas ocasiones, sus escritos, tanto los privados como los publicados, están repletos de numerosas reflexiones sobre su

proceso creativo y, en general, sobre el arte musical. A pesar de que, en ciertas ocasiones, incurre en flagrantes contradicciones, Chaikovski enfatiza y vuelve una y otra vez sobre ciertas normas y principios estéticos.

Por lo general, se puede decir que Chaikovski era un devoto ferviente de una idea de «belleza» a la que dotaba de un significado «absoluto». La belleza, pensaba, era la esencia del arte y, con toda seguridad, de la música: el mayor defecto que atribuía a Brahms era que en su obra «faltaba lo principal, la *belleza*»[7]. Sin embargo, y a diferencia de cualquier versión platónica que postulara su origen trascendental, la belleza para Chaikovski era inmanente y pertenecía exclusivamente al mundo terrenal. Como ha demostrado Richard Taruskin[8], para Chaikovski el término *belleza* significaba la creación de *placer* susceptible de ser disfrutado emocional y psicológicamente por el público. Taruskin lo califica de «visión prerromántica» y lo atribuye de forma convincente también a Mozart, que, no lo olvidemos, fue una permanente fuente de inspiración para Chaikovski[9]. Taruskin cita con acierto la carta del compositor a la señora von Meck del 30 de abril de 1878: «En esta época lamentable, sólo el arte puede abstraernos de la dura realidad. Sentado al piano en mi casa de campo, me siento completamente aislado de todas las angustiosas cuestiones que nos abruman. Tal vez sea egoísta por mi parte, pero pienso que cada cual sirve al bien común a su manera, y el arte, en mi opinión, es un requisito esencial para la humanidad. Fuera de mi universo musical, me siento del todo incapaz de aportar nada a mis semejantes»[10].

Esta postura podría calificarse de escapista, pero ¿no es el arte (y, por extensión, la alta cultura) en gran medida una evasión, al crear, incluso en sus manifestaciones más «realistas», una realidad propia? La paradoja, de la que Chaikovski parece no haberse dado cuenta, es que su apropiación del término *belleza* como elemento principal y, por tanto, «absoluto» del arte, así como su interpretación como fuente primordial de placer, representan su visión personal (podríamos llamarla «subjetiva») y, por tanto, no puede considerarse «absoluta» o universal. Es decir, que, cuando acusa a la obra de Brahms de ausencia de belleza, estaba pensando en la «belleza» tal como él la entendía, lo que implicaba determinadas nociones armónicas, melódicas, temáticas, etc. Por supuesto, Chaikovski tenía opiniones bien formadas sobre todos y cada uno de los elementos del arte musical y, cuando aprobaba o desaprobaba alguna composición, a su autor o sus características, era capaz, por lo general, de explicar y justificar sus razones. Sin embargo, es inevitable que un mismo fenómeno musical pueda recibir, y de hecho reciba, una interpretación diferente, e incluso opuesta, dependiendo de las experiencias particulares que contribuyeron a formar la perspectiva estética de determinado artista o crítico de arte. Es decir, en última instancia sigue siendo una cuestión de gustos. Es cierto que Chaikovski recurrió en gran medida a sus propias emociones como fuente principal de su obra, de acuerdo con su afirmación de que esta significaba para él «una limpieza musical del alma, que bulle en un cúmulo de emociones que buscan de forma natural su salida a través de los sonidos, del mismo modo que un poeta se expresa en sus versos»[11].

Es en este sentido específico en el que se puede calificar legítimamente a Chaikovski como representante del Romanticismo (o del Neorromanticismo), ya

que define el papel de un artista como el compromiso con la expresión, lo más completa posible, de una experiencia personal única, tanto emocional como intelectual, derivada del contenido de la vida interior de cada persona. Sin embargo, lo notable es que, en el caso de Chaikovski, los arrebatos y desbordamientos emocionales de un solo individuo, transformados creativamente, son compartidos y asimilados con avidez por un público que, a través del tiempo y el espacio, se cuenta por millones. Al mismo tiempo, esta última observación lo sitúa fuera de la tradición romántica. No hay nada en la naturaleza artística de Chaikovski que se asemeje a la figura heroica, casi sobrehumana, del genio romántico, que tuvo su ejemplo más preclaro y extendido en la mitología en torno a Beethoven. Él nunca se vio a sí mismo más que como un ser humano común y corriente, excepto por el talento musical del que había sido dotado, por la razón que fuera, por Dios, por la naturaleza o por el destino; por lo demás, era absolutamente consciente de sus problemas de carácter, sus defectos morales y una gran variedad de flaquezas, como cualquier otra persona. Tampoco se sintió nunca, como sí lo hacían los románticos, independiente de su público y de la sociedad en general: su música está escrita, como la de Mozart, no para el consumo de selectos conocedores capaces de desentrañar sus complejidades filosóficas, sino para llegar, emocionar y ser disfrutada por el mayor número de oyentes susceptibles de apreciarla[12].

Por último, Chaikovski no estaba comprometido con la búsqueda o el deseo de trascendencia: la *Patética*, en tanto que reflexión sobre la vida, termina en una inevitable aceptación de la muerte, lo que contrasta fuertemente con la celebración de la alegría cósmica al final de la *Novena* de Beethoven. En la «gran división» introducida por el Romanticismo y más tarde profundizada por la tradición musical alemana, hasta Wagner y Brahms, Chaikovski defendió persistentemente lo «humano» contra lo que podría llamarse «transhumano» (es decir, lo «bello» frente a lo «sublime», el «disfrute» frente a la «contemplación», la «utilidad» frente a la «autonomía», etc.[13]), siendo esto último, en sus diversos aspectos, el producto de las filosofías contemporáneas, desde Hegel hasta Nietzsche. Chaikovski se opuso a todo tipo de abstracción, que pudo haber percibido intuitivamente en el gran experimento mítico y poético de Wagner. Además, su preferencia por lo «bello» sobre lo «sublime» puede explicar en gran medida su compleja y contradictoria relación interior con Beethoven (al que, como recordamos, comparaba con Miguel Ángel), una mezcla de asombro, maravilla, resentimiento y miedo. La famosa entrada de diario del 20 de septiembre de 1886 dice así: «Me inclino ante la grandeza de algunas de sus obras, pero *no amo a* Beethoven. Mi actitud hacia él me recuerda lo que sentía de niño con respecto a Dios, el *Señor Sabaoth*. Experimentaba (e incluso hoy mis sentimientos no han cambiado) una sensación de asombro, pero al mismo tiempo también de temor. Él creó el cielo y la tierra, al igual que me creó a mí, pero, aun así, aunque me acobardo ante Él, no hay *amor*»[14].

En el universo de Chaikovski, el amor es un atributo emocional, que a su vez pertenece íntimamente a la belleza. Lo «sublime», una noción afín a lo «intelectual», a veces cercana incluso al éxtasis místico –una de sus expresiones más potentes era, de nuevo, la *Novena sinfonía* de Beethoven–, *no* es, para él, «bello»[15]; y lo mismo podía aplicarse, por supuesto, y en mayor medida, a

Wagner y Brahms. Por otra parte, no es de extrañar que Bizet –a quien se puede considerar en las antípodas de Beethoven– se hubiera ganado su admiración incondicional. Chaikovski percibió en *Carmen* «una fragante flor musical» llena «de asombrosa belleza»[16] y predijo que acabaría convirtiéndose en «la ópera más popular del mundo»[17].

Gran parte de sus reacciones (aunque no todas) ante la música contemporánea y sus autores, tanto las positivas como las negativas, oscilan en función de su adecuación (o su falta) a su concepto personal de la belleza: esto explica, por ejemplo, el alcance de su implicación con la tradición italiana, desde el entusiasmo juvenil, que se enfrió un poco al conocer a Mozart, hasta su interés posterior por Mascagni[18], pasando por sus sentimientos encontrados respecto a un compositor de primera fila como Verdi[19].

Dicho esto, hay que admitir que –como lo demuestra ampliamente la historia de la cultura– lo que dicen intelectuales y artistas importantes sobre el trabajo realizado por sus colegas, en especial el de sus contemporáneos, depende –más a menudo de lo que cabría desear– no tanto (o no sólo) de sus convicciones teóricas, estéticas, filosóficas o ideológicas, sino de cuestiones menores, como el carácter, las pasiones de todo tipo, buenas y malas, los recuerdos y lo que los psicólogos llaman *impronta*, las peculiaridades diversas (a veces insondables) y, por último, aunque no por ello menos importante, las relaciones personales, si las hubiere. Todo esto se puede aplicar a Chaikovski. La sensibilidad artística que determinó sus gustos estéticos fue el resultado de una compleja combinación de dones naturales y legado genético, de una sensibilidad poco común hacia todo tipo de experiencias, incluidas las más triviales, de una educación sobrecargada emocionalmente hasta el extremo de la sentimentalidad, de una extraordinaria tendencia hacia la introspección y la autocrítica, y, por último, de una serie de prejuicios, buena parte de los cuales eran comunes no sólo a él sino a toda su época.

Chaikovski era capaz, además, de disfrutar en la música no sólo con lo que coincidía con sus propias características psicológicas, sino también, y en no menor medida, con aquello de lo que estas carecían, como era bien consciente incluso respecto a su adorado Mozart: «Decís», escribió el 1/13 de abril de 1878 a la señora von Meck, quien no compartía esa particular querencia mozartiana de su amigo, «que mi adoración por Mozart está en contradicción con mi naturaleza musical, pero tal vez sea precisamente porque, como hijo de mi siglo, me siento maltrecho y moralmente enfermo, me encanta buscar descanso y consuelo en la música de Mozart, que expresa en su mayor parte la alegría de vivir propia de un temperamento sano y saludable, no corrompido por la reflexión»[20]. (La reflexión, es decir, la actividad del intelecto, es desaprobada aquí de forma muy elocuente.) También hay que recordar que su actitud respecto a determinadas obras o autores estuvo a menudo sujeta a cambios, como, por otra parte, sucedía, como hemos visto, con sus propias composiciones. Tales cambios podían ocurrir, si de pronto reconocía una característica anteriormente descuidada, o simplemente si su estado de ánimo era otro, incluso en el plazo de unos pocos días, como le sucedió, por ejemplo, con *Manon* de Massenet (compositor al que conoció personalmente). El 1 de agosto escribía: «He tocado *Manon* en casa. Me ha gustado más de lo que esperaba»; y 4 de agosto: «He tocado *Manon en casa*.

Oh, ¡qué nauseabundo es Massenet! Y lo peor es que en esa náusea siento una cierta afinidad conmigo mismo»[21].

Chaikovski también se enfrentó al problema, compartido con muchos de nosotros, de cómo disociar (en términos de agrado y desagrado) las obras literarias, artísticas o musicales de la personalidad de su creador. Glinka, cuya música amaba apasionadamente desde la infancia, resultó para él, en este sentido, una fuente de perpetuo desconcierto: cómo y por qué este individuo ordinario, incluso trivial («un diletante <…> que había compuesto cuadrillas absolutamente insípidas, fantasías sobre temas italianos de moda», «un aficionado de nivel medio») pasó de repente, a la edad de 34 años, a crear «una ópera que, en términos de genio, alcance, novedad y técnica impecable, está a la altura de las más grandes y profundas obras de arte»[22]. Cabría también preguntarse por la reacción de Chaikovski de haber leído los pasajes obscenos y escatológicos que se encuentran en treinta y nueve cartas escritas por su idolatrado Mozart («un ser cuya pureza es tan angelical e infantil, y cuya música está tan llena de una belleza inalcanzable y divina, sólo puede compararse con la figura de Cristo»[23]), que fueron publicadas por primera vez en forma no expurgada en 1963[24]. No está de más señalar que, desde el punto de vista de la Iglesia ortodoxa rusa, la equiparación que hace Chaikovski –«solo puede compararse»– de Mozart con Cristo no es sino una flagrante blasfemia que refleja su idiosincrásica religiosidad.

Sea como fuere, Chaikovski demostró ser capaz, en buena medida, de resistir la tentación de permitir que su impresión desfavorable acerca de la personalidad de un artista influyera en sus propias opiniones artísticas o profesionales. Incluso en aquellos que odiaba como personas o se sentía horrorizado por sus teorías, por su música o por ambas cosas, nunca dejó de reconocer no sólo algunas cualidades específicas, sino incluso, cuando procedía, el genio, aunque fuera mal utilizado. Wagner, su antagonista artístico directo, a quien también encontraba personalmente antipático («la personalidad de Wagner me suscita sentimientos de aversión»[25]), constituye un buen ejemplo. En sus numerosas declaraciones sobre su colega alemán, hablaba de su genio (cf. «un genio que siguió un camino equivocado»[26]) no sólo en público, cuando se podía sospechar de algún condicionante externo, sino también en su correspondencia privada, incluida la mantenida con su sobrino Bob Davidov, en la que no necesitaba fingir («Me gustaría dejar claro que tengo un gran concepto del genio creativo de Wagner, pero detesto el wagnerismo como principio y no puedo superar mi repugnancia por la actitud y el estilo de Wagner en sus últimas obras»[27]).

Le sucedió lo contrario con Brahms, a quien al principio detestaba acaso un poco menos que a Wagner (en cierta ocasión lo tildó de «canalla»[28]). Sin embargo, al conocerlo personalmente comenzó a sentir afecto y respeto por él como persona, aunque en absoluto por su música. Esta última se negó rotundamente a aceptarla, aunque al menos reconocía «la casta pureza de sus ambiciones» y encontraba su principal valor en la «orgullosa negativa de su autor a hacer la menor concesión al wagnerismo triunfante»[29]. Un paralelismo a menor escala sería el de Saint-Saëns, a quien Chaikovski apreciaba personalmente y cuya amistad valoraba. Sin embargo, aunque en público lo elogiaba, en privado no mostraba una estima excesiva por su obra[30]. Entre sus colegas extranjeros,

la amistad de Chaikovski con Edvard Grieg combinaba felizmente la admiración por el hombre y por el compositor. En su primer encuentro, el noruego le pareció «un tipo encantadoramente atractivo»[31]. Su correspondencia posterior es excepcionalmente afectuosa por ambas partes. Chaikovski dedicó a Grieg su obertura *Hamlet*. Los dos planearon repetidamente ulteriores encuentros, pero, en todas las ocasiones, las circunstancias vitales o profesionales de cada uno lo impidieron. En 1893, cuando ambos fueron galardonados con el doctorado *honoris causa* por la Universidad de Cambridge, Grieg no pudo asistir a la ceremonia debido a una grave enfermedad; sólo pudo viajar a Inglaterra y recibir en persona la distinción un año después, tras la muerte de su colega y amigo ruso.

Hay que admitir que Chaikovski no estaba libre de diversos prejuicios típicos de su época y de su clase, como un cierto grado de antisemitismo y de nacionalismo que su refinado y bondadoso carácter suavizó en buena medida. A diferencia de Wagner, nunca extendió al ámbito de la cultura y del arte los sentimientos antisemitas, que (raramente) menciona en sus cartas y diarios: sabemos, por ejemplo, que su filósofo favorito era Spinoza y que tenía en gran estima tanto a Meyerbeer como a Mendelssohn[32]. Un caso en el que los prejuicios políticos podrían haber influido en su juicio (¡sólo posiblemente!) sería el de Chopin, compositor que, según Kashkin, «no le gustaba nada»[33]. El caso es interesante, ya que se puede argüir que existía una considerable afinidad entre ambos en términos tanto de temperamento como de técnica musical, como observó Laroche (y fue de los primeros en hacerlo): «La abundancia de música en modo menor, la ansiosa vivacidad de las voces medias, la propensión al cromatismo y el predominio generalizado de la melancolía y el desencanto son rasgos que comparten Chaikovski y Chopin»[34].

Otro importante compositor con el que estableció relaciones cordiales fue Antonin Dvořák, a quien conoció en Praga y que posteriormente le escribió, en términos muy elogiosos, sobre la impresión que le había causado *Eugenio Oneguin*. Chaikovski respondió en un tono parecido el 18/30 de enero de 1889: «¡Su opinión sobre mi ópera me resulta especialmente valiosa, no sólo porque es usted un gran artista, sino también porque es una persona veraz y sincera!»[35]. Es digna también de mención la simpatía y el interés del compositor por su joven contemporáneo Gustav Mahler, al que conoció en Leipzig el 16/28 de enero de 1888. Mahler dirigió el estreno alemán de *Eugenio Oneguin* el 7/19 de enero de 1892 (en presencia del autor) y de *Iolanta* el 22 de diciembre de 1892. Chaikovski dijo de él que, como director de orquesta, era «ciertamente un genio»[36], y es bien sabido que Mahler llegó a ser un importante defensor de la música de Chaikovski en Alemania. Chaikovski también conoció fugazmente, en enero de 1888, al joven Richard Strauss, cuya obra, no obstante, desaprobaba con vehemencia: «No creo que haya existido nunca una persona más escandalosamente carente de talento y, sin embargo, tan llena de pretensiones»[37].

En lo que se refiere a los compositores rusos, las relaciones de Chaikovski eran lógicamente más complejas, aunque no necesariamente mucho más estrechas, y a menudo cargadas de mayor tensión. Al parecer, no consideraba que ninguno de sus colegas rusos, de Glinka en adelante, estuviera a su nivel, aunque entre sus

predecesores inmediatos confesó que le había gustado la ópera *Judith* de Alexander Serov (aunque no su autor); en el caso de Alexander Dargomizhski, muy ensalzado por el Grupo de los Cinco, no le gustaban ni el hombre ni la música. Tal vez lo más destacable sea su profunda y dolorosa ambivalencia hacia Anton Rubinstein, cuyas razones ya se han tratado en el curso de este libro. A pesar de los arrebatos de ira contra él, que a veces se acercaban al odio, el compositor mantuvo una lealtad inquebrantable hacia su antiguo maestro y jamás fue capaz de desprenderse por completo de la admiración hacia su persona[38]: como hemos visto, no sólo dirigió una serie de conciertos durante su jubileo en octubre de 1889, sino que también se enemistó con su viejo amigo Meshcherski por el ataque que este había dirigido contra el maestro.

En lo que respecta a sus contemporáneos –y, por lo tanto, a sus rivales en la lucha por el aplauso del público–, los factores personales tenían su importancia: a veces podían afectar a sus juicios profesionales (aunque nunca de forma significativa) sobre sus obras, o enturbiar sus relaciones con determinados individuos, e incluso con un colectivo, en el caso del Grupo de los Cinco. Sin embargo, aunque hubo ciertamente desacuerdos entre él (y otros músicos que se formaron profesionalmente en los conservatorios fundados por los hermanos Rubinstein) y ese grupo de talentosos autodidactas, las profundas diferencias «ideológicas» que supuestamente dividían la cultura musical rusa del siglo XIX en una línea trazada por el «nacionalismo» son una ficción fomentada tanto por los soviéticos como por Occidente[39].

En realidad, los desacuerdos tenían que ver con diferencias estéticas, y poco más. Es cierto que las disputas se desarrollaron en torno a cuestiones como el «profesionalismo», el «folclorismo», el «realismo», etc., pero todo ello distaba mucho de lo que podría llamarse «ideología» en el sentido estricto de la palabra. A pesar de sus repetidas afirmaciones en sentido contrario, los miembros del círculo de Balakirev demostraron ser no menos susceptibles a las influencias europeas que Chaikovski, y absolutamente capaces de apreciar los logros artísticos de Occidente. Recordemos, por ejemplo, que los temas para las composiciones de Chaikovski sugeridos por el «ideólogo» del grupo, Vladimir Stasov (*La tempestad*), y por el propio Balakirev (*Romeo y Julieta*, *Manfred*) procedían, en cada caso, de fuentes occidentales, no rusas. También hemos visto que Chaikovski amaba a Rusia con la misma pasión y se sentía comprometido con su gloria en la misma medida que ellos. En conjunto, el Grupo de los Cinco ocupó una posición peculiar frente al debate entre los eslavófilos y los occidentalistas. Habida cuenta de su concentración en materiales rusos para sus obras (una notable excepción es César Cui), cabría esperar que simpatizaran con los primeros e incluso se sumaran al bando conservador, pero casi todos ellos eran política, social y culturalmente «progresistas» y, en general, mucho más próximos a los liberales, que deploraban el atraso de su país en comparación con sus vecinos europeos.

Las tensiones entre los miembros del Grupo de los Cinco y Chaikovski (a quien consideraban parte del *establishment* musical[40]) surgieron no tanto por cuestiones de principios como por una sensación de inseguridad, ya que ninguno de ellos (con la excepción de Rimski-Korsakov, que en 1871 se convirtió en profesor del Conservatorio de San Petersburgo) estaba vinculado a ninguna

institución cultural pública[41], y también por diferencias de temperamento e idiosincrasia individual. Por su parte, Chaikovski se sentía herido por las frecuentes acusaciones de que su música no era lo suficientemente «rusa» (pese a que la mayoría de sus óperas, aunque no necesariamente las más exitosas, tratan temas rusos), y, siendo un genuino maestro en el sentido literal del término, le molestaba el flagrante desprecio de sus colegas por la teoría musical. Cabe sospechar que le irritaban especialmente los ataques sistemáticamente hostiles contra él en la prensa por parte de César Cui (quien actuaba de ese modo movido posiblemente por un profundo sentimiento de inferioridad, consciente o inconsciente). Esto no impidió, sin embargo, que el compositor mantuviera una relación de camaradería con la mayoría de los miembros del grupo, empezando por su teórico Vladimir Stasov (a quien dedicó su fantasía *La tempestad*) con independencia de sus ocasionales disputas, como, por ejemplo, cuando este último afirmó que cualquier romanza de Borodin (miembro también del grupo) era tan buena como la obra maestra de Schubert «*Der Erlkönig*» («El rey de los elfos»)[42].

Al parecer, Chaikovski sentía especial debilidad por el fundador del grupo, Mili Balakirev, con quien entabló una relación profesional en dos ocasiones. Al principio de su carrera, a finales de la década de 1860, Balakirev le ayudó a conseguir que su ópera *El voivoda* fuera representada, y aceptó las severas críticas de Balakirev a su poema sinfónico *Fatum,* así como el esquema general y la «supervisión general» de su obertura fantástica *Romeo y Julieta*[43]. El segundo acercamiento entre ambos se produjo a principios de la década de 1880, cuando Balakirev propuso a Chaikovski una sinfonía basada en el *Manfred* de Byron. (Hay que recordar que, entre 1872 y 1877, Balakirev se retiró de la escena musical debido a su conversión religiosa). En una carta del 24 de diciembre de 1877/5 de enero de 1878 a la señora von Meck, el compositor describió brevemente algunas características de los miembros del Grupo de los Cinco, viendo en Balakirev «la personalidad más importante de este círculo», reconociendo su «enorme talento» y «colosales dotes», y, al mismo tiempo, afirmando con claridad que, en su opinión, había hecho «mucho daño» al predicar que la educación musical académica era perniciosa. Y aún más: «Balakirev es el artífice principal de todas las teorías de ese extraño grupo que reúne en su seno tantas potencias mal desarrolladas, peor dirigidas y prematuramente arruinadas»[44].

Al parecer, Chaikovski simpatizó personalmente con Alexander Borodin, aunque jamás llegaron a sentirse cercanos en ningún sentido y nunca establecieron relación epistolar. En la carta que acabamos de citar, escribió: «Borodin es un profesor de química en la Academia de Medicina, de unos cincuenta años. También tiene talento, y mucho, pero echado a perder por culpa de la incuria y también del *Destino,* que lo ha llevado a la Facultad de Química en lugar de convertirlo en un músico activo. Sin embargo, tiene menos gusto que Cui y su técnica es tan débil que no puede escribir nada sin que otros le ayuden»[45].

En cuanto a Cui, en consonancia con el carácter cortés y educado de la correspondencia entre ambos, lo describe simplemente como «un diletante de talento» cuya música carece de originalidad, pero es «elegante y refinada». Sin embargo, años más tarde, cuando las relaciones con su benefactora habían

alcanzado un mayor nivel de confianza, le escribió (el 26 de diciembre de 1888/7 de enero de 1889): «Siempre he tratado de situarme *al margen* de todas las facciones y dejar claro, por todos los medios posibles, que respeto y aprecio a todo músico honesto y dotado *[muzykal'nyi deiatel']*, independientemente de sus preferencias *[napavlenie]*. Siento la misma simpatía por Balakirev que por Korsakov, por A. Rubinstein o por Nápravník, ya que todos ellos son artistas íntegros y poseen talento. Detesto, sin embargo, al chapucero, al mediocre que pretende tener talento y no escatima ningún medio para ejercer la autopromoción». Cui era el ejemplo perfecto de esto último. Él estaría encantado, continúa el compositor, de expresar en público sus buenos sentimientos hacia el Grupo de los Cinco, incluso a pesar del hecho de que también incluye la «personalidad profundamente aborrecible» de César Cui[46].

En su comentario citado anteriormente sobre los Cinco de su carta de 1878 a la señora von Meck, Chaikovski es especialmente duro con Musorgski, a pesar de reconocer que su talento era superior al de los otros cuatro: «Tenéis mucha razón al calificar a Musorgski de caso perdido <…>. Es un hombre de carácter muy limitado, de visión tremendamente estrecha, carente de todo sentido del autoperfeccionamiento, con una fe ciega en las absurdas teorías de su círculo y en su propio genio. Además, posee un carácter muy vulgar, que se complace en la tosquedad, la grosería y la zafiedad <…>. Musorgski hace alarde de su incultura, se enorgullece de su ignorancia y se burla de todo, creyendo ciegamente en la infalibilidad de su genio». Pero luego trata de ser lo más justo posible: «A veces, sin embargo, tiene destellos de verdadero talento y, además, no carece de originalidad… A pesar de la fealdad, Musorgski nos habla en un nuevo lenguaje. Puede que no sea bello, pero es novedoso»[47].

La antipatía era mutua, lo que no es de extrañar, dado el contraste entre ambos, tanto en carácter como en gustos y actitudes: se vieron sólo un par de veces en 1872 y enseguida se hizo patente que ninguno deseaba profundizar en la relación. En su carta a Stasov del 26 de diciembre de 1872, Mussorgski recuerda estos encuentros, utilizando –aunque incoherentemente– un lenguaje ofensivo. Llama, por ejemplo, a Chaikovski Sadyk-Pasha (seudónimo del autor polaco Michal Czajkowski, odiado por los nacionalistas rusos), describiéndolo burlonamente como si estuviera «medio dormido, soñando con sorbetes, o tal vez con su masajista de Moscú», para luego, reaccionando a las piezas de *Boris Godunov,* «estallar con un horrible ruido amortiguado, en medio del cual discerní las palabras: "Tiene fuerza… pero la desperdicia… útil para trabajar en.… una sinfonía (en forma convencional, por supuesto)"»[48]. En la misma carta, Musorgski se burlaba aún más despectivamente del «culto de la belleza absoluta» practicado por Chaikovski, parodiando grotescamente sus asertos («¡Danos belleza musical, sólo belleza musical!»), que él consideraba como pura hipocresía para ganar popularidad, así como, según afirmó en otra ocasión, «chusca puerilidad – arte pueril»[49].

En una carta a Modest del 29 de octubre/10 de noviembre de 1874, Chaikovski escribió sobre la ópera que finalmente haría mundialmente famoso a Musorgski: «He estudiado a fondo *Boris Godunov* y *El demonio* [de Anton Rubinstein]. La música de Musorgski la mando con todo mi corazón al infierno: se trata de la parodia más vulgar y ruin de la música»[50]. Al parecer, sus opiniones sobre

Musorgski no cambiarían a lo largo de su vida: su nombre, a diferencia de los de Balakirev, Borodin y Rimski, nunca se mencionaba cuando hablaba favorablemente en público sobre el grupo.

Si la juzgamos sobre la base de la correspondencia que intercambiaron, la relación entre Chaikovski y Rimski-Korsakov parece mutuamente cordial y (en especial por parte del primero) llena de buena voluntad, pero un examen más detallado permite pensar que la realidad era más compleja. Es cierto que el compositor acogió con satisfacción varias obras de Rimski, mostrando un especial entusiasmo por el *Capriccio Espagnol*, del cual escribió a su autor el 30 de octubre de 1887: «Vuestro *Capriccio Espagnol* es una colosal obra maestra de la instrumentación y podéis consideraros con toda confianza el más grande maestro contemporáneo»[51]. En la carta a la señora von Meck de 1878, repetidamente citada, destaca a Rimski como el único miembro del Grupo de los Cinco que, poseyendo «un considerable talento», aunque «carente de cualquier formación teórica», fue presa, en un primer momento, de los principios profesados por el grupo y de su ambiente de ensimismamiento colectivo. Sin embargo, prosigue Chaikovski con aprobación, más tarde logró entender «que las ideas predicadas por el grupo carecían, de hecho, de todo fundamento, que su desprecio por la formación musical clásica, su odio a los modelos y a las autoridades no delataban sino una profunda ignorancia», y, en consecuencia, «ha efectuado un giro de 180 grados». El compositor menciona, además, la carta que le envió Rimski (que no sa ha conservado) en la que le pedía consejo sobre estas cuestiones, misiva que le «conmovió y estremeció» profundamente[52].

De hecho, al ser nombrado profesor en el Conservatorio de San Petersburgo, Rimski se dio cuenta de sus graves carencias académicas y emprendió un estudio intensivo de teoría musical, además de realizar en 1875 un gran número de ejercicios formales, sobre algunos de los cuales solicitó los consejos profesionales de Chaikovski[53]. Este último, aunque encontraba las fugas escritas por su joven colega «irreprochables en su género», compartía con su benefactora el temor de que su creador cayera en el otro extremo, «el culto a la técnica musical»; de hecho, dos obras de Rimski compuestas inmediatamente después le parecieron «imbuidas de una pedante aridez». La carta concluye: «Al parecer, actualmente está atravesando por este tipo de crisis y es difícil predecir cómo terminará. O bien emergerá de ella convertido en un gran maestro, o bien se acabará empantanando en artificios contrapuntísticos»[54]. Estas observaciones explican el único juicio negativo sobre Rimski-Korsakov que Chaikovski manifestó públicamente, referido a la *Tercera sinfonía* de su colega, escrita más o menos por esa época, a la que acusó de «aridez, frialdad y vacuidad, que no siempre se logra disimular con la elegante factura de cada frase», llegando a calificar a su autor de «filisteo, un conservador en lo más profundo de su alma que, sin embargo, en algún momento del pasado fue llevado al terreno del librepensamiento y que actualmente efectúa una tímida retirada». Aun así, en el párrafo siguiente afirma que, «tras las máscaras de filisteo e innovador que el autor alternativamente se coloca», los verdaderos entendidos hallarán «una sólida personalidad musical y un notable talento, de gran elegancia plástica», que promete convertirse, cuando supere el actual periodo de «fermentación», en «uno de los grandes sinfonistas de nuestro tiempo»[55].

Sin embargo, parece evidente que, por su parte, Rimski-Korsakov no fue capaz de responder a la obra de su famoso colega con la misma generosidad de espíritu. Sus elogios a la música de Chaikovski son escasos: de hecho, había criticado con dureza *Iolanta*[56] y, en su momento, no pronunció ningún elogio sobre *La dama de picas,* a cuyo estreno había asistido, pese a que algunos años después confesaría que se encontraba entre sus óperas favoritas. La autobiografía de Rimski, publicada bajo el título *Crónica de mi vida musical,* no menciona en absoluto las circunstancias en las que conoció a Chaikovski (lo que sucedió en 1868), ni el apoyo y los consejos que este le dio durante su difícil etapa inicial en el conservatorio[57]. Este silencio resulta sospechoso y sugiere algo más que una mera reserva estética. En vez de ello, de cuando en cuando aparecen en sus memorias observaciones que apuntan a los celos o incluso a una cierta inquina, como cuando observa, no sin evidente irritación, que entre sus alumnos «había empezado a percibir un considerable enfriamiento e incluso una actitud un tanto hostil hacia el recuerdo del Grupo de los Cinco en la época de Balakirev», mientras que, por el contrario, «crecía el culto a Chaikovski y la tendencia al eclecticismo»; y, casi al mismo tiempo, que en las tertulias nocturnas este último mostraba una notable competencia para «atiborrarse de vino y, sin embargo, mantener intactas todas sus facultades»[58].

Así y todo, los conflictos y desacuerdos entre los «progresistas» (como se autodenominaban los Cinco) y los «conservadores» (entre los que, en su opinión, se encontraba Chaikovski) nunca fueron tan importantes ni decisivos. No cabe duda de que el compositor se sentía molesto por el agresivo diletantismo de sus colegas, por el hecho de que cuestionaran su «rusismo» y, por extensión, su patriotismo, y sus relaciones con los miembros individuales del grupo fueron desiguales: sin embargo, y aunque puede ser que estos factores se retroalimentasen en cierta medida, nunca llegarían a provocar una ruptura formal[59]. Es probable que Chaikovski sintiera, por la razón que fuera, que las formas musicales occidentales se ajustaban mejor a su propia sensibilidad creativa y a su constitución psicológica; pero, al mismo tiempo, trató siempre de que los temas y la imaginería rusos estuvieran representados de forma prominente en su música, como correspondía a un ruso europeo, que, a pesar de sus numerosas debilidades y cambios de humor, era como él se consideraba esencialmente, al igual que Pushkin y Turguéniev antes que él.

Cuando Chaikovski comenzó a trabajar en su *Sexta sinfonía*, la *Patética*, no podía saber que estaba destinada a convertirse en su última y suprema obra maestra. Su historia es compleja, como lo es sin duda su significado. El 13 de abril de 1892, el periódico moscovita *Noticias del Día* publicó una entrevista con el compositor. Tras describirlo como «europeo de pies a cabeza», el reportero señalaba también que Chaikovski era «encantadoramente gentil, muy agradable, y hablaba de buen grado de su tema favorito, la música». En particular, le informó de que en aquel momento se encontraba «proyectando una nueva sinfonía»[60]. Una semana antes, en una carta a Siloti, también se había referido a este proyecto: «Estoy pensando en una nueva composición de gran formato, es decir, en una sinfonía, que incluirá un programa *secreto*»[61]. Al parecer, se estaba refiriendo a la abortada sinfonía en Mi bemol mayor. El 22 de mayo de 1891, durante su travesía de regreso de Estados Unidos, había anotado en su

diario: «Luego paseo por la cubierta inferior, trabajo, leo. Y por “trabajar” me refiero a los bocetos para una futura sinfonía»[62]. Ese mismo día utilizó el reverso de una página de su cuaderno de apuntes para su sexteto de cuerda, en la que anotó: «La verdadera esencia de la sinfonía. *¡Vida!* Primer movimiento: todo pasión, confianza, ansia de vivir. Debe ser breve. (Finale *muerte* – consecuencia del derrumbe.) Segundo movimiento, amor; tercero, decepción; el cuarto termina con un progresivo desvanecimiento (también breve)». En otra hoja separada, escrita en esa misma época, hallamos un esbozo para el primer movimiento. Un epígrafe dice: «*La vida*. (1) Juventud». En el reverso escribió: «(II) ¡Obstáculos!». Luego, sobre el siguiente compás: «¡Tonterías!», y en la segunda línea: «*Coda*. ¡Adelante, adelante!»[63].

Estas anotaciones apuntan a que Chaikovski estaba pensando en las cuestiones últimas de la existencia humana y en cómo expresarlas o interpretarlas musicalmente: el sentido de la vida, la muerte, el amor, la belleza. Se trataba de preocupaciones tradicionales entre los intelectuales y artistas rusos, y, al contrario que en Occidente, no se debilitaron con el declive del Romanticismo. Chaikovski sentía un fuerte deseo de recrear musicalmente las principales etapas de la existencia humana. Y, tras el largo intervalo dedicado a componer la ópera y el ballet que le habían encargado, en abril de 1892 reanudó el trabajo en la proyectada sinfonía. A finales de mayo terminó el primer y el cuarto movimiento, y a finales de octubre la obra estaba completamente esbozada e inmediatamente se puso con la orquestación del primer movimiento. Sin embargo, al aproximarse el invierno, cambió súbitamente de opinión.

El 16/28 de diciembre escribió desde Berlín a Bob Davidov: «Los últimos días he estado sumido en importantes y trascendentales reflexiones. He repasado cuidadosamente y, por así decirlo, objetivamente mi nueva sinfonía, que afortunadamente no había tenido tiempo de orquestar, ni mucho menos de publicar. Mi impresión ha sido muy poco halagüeña; es decir, la sinfonía ha sido escrita simplemente como excusa para escribir algo, sin que contenga nada particularmente interesante o sinfónico. He decidido descartarla y olvidarme de ella. Se trata de una decisión irreversible y estoy muy contento de haberla tomado». Con el ánimo por los suelos, se puso a reflexionar sobre si el fracaso de la sinfonía *«Vida»* significaba que estaba creativamente «agotado, seco»: «Durante los tres últimos días no he pensado en otra cosa. Tal vez *una trama* podría aún inspirarme, pero creo que no debería escribir más música pura, es decir, música sinfónica o de cámara. Mientras tanto, me resulta muy tedioso vivir sin ocupación, sin alguna obra concreta que absorba mi tiempo, mis pensamientos y mi energía. Pero ¿qué debo hacer? ¿Tirar la toalla y olvidarme de componer? Qué difícil es tomar una decisión»[64].

En todo caso, la respuesta de su sobrino favorito debió de sorprenderle.

«Mientras leía tu carta, tan llena de *desilusión contigo mismo*», escribió Bob el 19 de diciembre, «en primer lugar, no me sorprendió en absoluto que *me* escribieras esto y, en segundo lugar, sonreí, tanto por su contenido en general como por lo que dices de no poder escribir más que inspirándote externamente con un argumento, un libreto y demás. <…> Lo siento, por supuesto, por la sinfonía que has arrojado desde el acantilado, como hacían con los niños en Esparta, porque te parecía deforme, pese a que probablemente se trataba de una obra tan

genial como las cinco primeras. Es inútil que intentes mirarte con *objetividad.* No lo conseguirás nunca»[65].

Impresionado por semejante reprimenda por parte de una persona tan joven, el compositor decidió no destruir completamente su creación y más tarde incorporó algunos bocetos del primer movimiento de la sinfonía en Mi bemol mayor en su *Concierto para piano n.º 3* en Mi bemol mayor, op. 75. Y algo aún más importante: no abandonó del todo la idea de una sinfonía programática. Aunque Chaikovski había descartado la sinfonía en Mi bemol mayor, mantuvo la esencia de su programa original para retratar en música la evolución psicológica y emocional de toda una vida, y, aunque este programa sería reconsiderado a fondo, continuaría siendo una referencia conceptual básica para su siguiente proyecto, la *Patética*[66]. Aun así, el fiasco de esa sinfonía abortada le dejó durante un tiempo en un estado de virtual parálisis creativa que duró hasta febrero, cuando se embarcó en la nueva obra con renovado entusiasmo.

«Literalmente no puedo vivir sin trabajar», escribió una vez Chaikovski al gran duque Konstantin, «porque, apenas he terminado una obra y empiezo a pensar en descansar, en lugar del descanso, en lugar del placer de un trabajador exhausto que se ha ganado el derecho al seductor *dolce far niente*, llegan la angustia, la melancolía, los pensamientos sobre la vanidad de todo lo mundano, el miedo por el futuro, los estériles lamentos por el pasado irrevocable, las mortificantes preguntas sobre el sentido de la existencia terrenal, en una palabra, todo aquello que envenena la vida de un hombre no enfrascado en su trabajo y, al mismo tiempo, tendente a la hipocondría; como resultado, aparece el deseo de comenzar de inmediato alguna nueva tarea». Era lógico, dijo el compositor al gran duque, «que, en tales circunstancias, esta nueva tarea no siempre esté motivada por una verdadera necesidad creativa»[67]. Es evidente que la composición de la sinfonía en Mi bemol mayor no había sido motivada por una «verdadera necesidad creativa». Su trabajo en la *Patética*, sin embargo, a buen seguro respondió a tal impulso.

Poseemos muy poca información sobre el «contenido» (en la medida en que esta palabra tenga significado para una composición musical) que pretendía expresar o reflejar su *Sexta sinfonía*. Como en el caso de su malograda predecesora, Chaikovski quiso mantener «oculto» su programa. Así, leemos en su carta a Bob del 11 de febrero de 1893: «Durante el viaje se me ocurrió la idea de otra sinfonía, esta vez con un programa, pero con uno que será un misterio para todo el mundo; dejemos que lo adivinen. La sinfonía se llamará simplemente "Sinfonía con programa (n.º 6)"»[68]. Sin embargo, la información que poseemos indica que, como en el caso anterior, concibió la obra como una representación de la vida humana, inspirándose y evocando también sus propias experiencias.

El reciente y feliz reencuentro con su antigua niñera, Fanny Dürbach, debió resucitar en su mente todo el universo íntimo de su infancia y juventud. Esto, combinado con el amor profundo que ahora sentía por su sobrino, hizo que el concepto abstracto de la *Vida* se enriqueciera de repente con un importante significado personal. El compositor escribió a Bob en la carta citada: «Sea cual sea el programa, está impregnado de subjetividad, y a menudo, durante mis andanzas, componiéndolo en mi cabeza, he llorado terriblemente. Ahora, de vuelta a casa, me he sentado a esbozarlo y el trabajo ha proseguido con tal ardor

y tan rápidamente, que en menos de cuatro días el primer movimiento ya estaba completo y el resto claramente perfilado en mi cabeza. La mitad del tercer movimiento ya está terminada. En cuanto a la forma, habrá muchas novedades en esta sinfonía; entre otras cosas, el final no será un ruidoso allegro, sino, al contrario, un adagio muy lento. No puedes imaginar la felicidad que siento al comprobar que mi tiempo no ha pasado todavía, que aún puedo trabajar»[69].

Dicho esto, es necesario hacer una advertencia: una auténtica obra de arte nunca puede interpretarse (y menos aún en el caso de la música) en términos meramente biográficos, ya que tiene que dialogar por fuerza con el mundo en general y absorber experiencias y problemáticas distintas de las del propio autor, que son transformadas en el crisol del proceso creativo, a veces hasta volverlas irreconocibles. Hay que admitir que la psicología de la creatividad, a pesar de los esfuerzos de disciplinas como el psicoanálisis o el conductismo, sigue siendo (y es muy probable que lo siga siendo siempre) un enigma que no puede aprehenderse plenamente mediante procedimientos estructurales, posestructurales, deconstruccionistas o de cualquier otro tipo. Esta circunstancia es lo que permite que una gran obra de arte, una vez que ha escapado al control de su creador, adquiera un significado independiente en cada época.

Unos años antes, en una carta a la señora von Meck del 5/17 de diciembre de 1878, Chaikovski distinguía entre la inspiración «subjetiva» y la «objetiva» a la hora de componer música sinfónica: en el primer caso, el autor expresaba «sus propios sentimientos, alegrías y sufrimientos, de la misma manera que un poeta lírico vierte, por así decirlo, su propia alma en sus poemas», lo que hace que el programa no sólo sea innecesario, sino incluso imposible; en el segundo, la fuente puede ser una obra literaria o una representación de la naturaleza (o, se podría añadir, una visión existencial de la vida), y requeriría algún tipo de programa. Concluye así: «En cualquier caso, ambos tipos poseen *raisons d'être* completamente idénticas». Se podría decir que la *Patética* combina con acierto ambos tipos[70].

Chaikovski se puso a componer la *Sinfonía n.º 6 en Si menor* a principios de febrero de 1893, tras regresar a Klin después de su exitosa tanda de conciertos en Odesa. Trabajó en ella con tanto ímpetu que, en poco más de una semana, los bocetos de la primera mitad de la sinfonía estaban terminados, y el 10 de febrero comenzó el tercer movimiento. «Me encuentro completamente enfrascado en una nueva composición (una sinfonía) y me resulta muy difícil separarme de esta tarea», escribió a Anatoli ese mismo día. «Tengo la sensación de que lo que está cobrando forma es la mejor de todas mis obras»[71]. A pesar de algunas interrupciones, como su compromiso de concierto en Járkov, la obra se completó básicamente con una velocidad extraordinaria: en julio comenzó la orquestación, y el 22 escribió a Modest: «Estoy sumergido hasta el cuello en mi sinfonía. Cuanto más avanza la orquestación, más difícil me resulta <…>. Pero el trabajo avanza sin tregua, y en ningún otro lugar habría podido trabajar con tanta intensidad como en mi propia casa»[72].

Sin arredrarse por la lentitud con la que avanzaba la orquestación, el compositor fue adquiriendo cada vez más confianza en la sinfonía. El 3 de agosto le dijo a Bob: «Me gusta mucho el contenido, pero no estoy satisfecho o, mejor dicho, no estoy del todo satisfecho, con la orquestación. <…> No sería nada

extraño que los críticos acaben machacando esta sinfonía, y no sería la primera vez que ocurriese. Pero creo absolutamente que se trata de la mejor y, en particular, la *"más sincera"* de todas mis composiciones. La amo con más fuerza que a cualquier otra de mis obras»[73].

A mediados de agosto terminó la orquestación de la *Patética* y comenzó a dar a la obra su acabado final. Recientes estudios sugieren que, en esta época, Chaikovski ya había decidido el título de la sinfonía, así como la dedicatoria a Vladimir Davidov. Así lo confirma una carta de Jurgenson a Chaikovski fechada el 20 de septiembre de 1893 que ha salido a la luz en los archivos de Klin. En ella el editor pregunta: «En cuanto a la "patética", ¿cómo debe ser, W. Davidoff o Dawidow?»[74]. En ruso, como en francés o en alemán, la palabra *Pathétique [pateticheskaia]* significa «emotivo, apasionado, lleno de *pathos*». A su vez, el término griego *pathos* (derivado del verbo *paschein*, «sufrir») connota el mismo grupo de conceptos que incluyen «pasión» (como amor) y «pasión» (como «dolor», como la «Pasión de Cristo»). Nada de esto implica el menor sentido de ironía o de burla, tampoco algo «lamentable» o «conmovedor», como lo hacen las palabras *pathos* y *pathetic* en inglés o en español. El 12 de agosto de 1893, el compositor escribió a su editor: «Nunca he sentido tanta satisfacción personal, tanto orgullo, tanta felicidad, como al tomar conciencia de que soy realmente el creador de esta hermosa obra»[75]. No existe ninguna razón para no dar crédito a estas palabras.

A lo largo de su historia y hasta nuestros días, el contenido de la *Sexta sinfonía* ha suscitado las más diversas interpretaciones. No es necesario enumerarlas aquí, pero al menos dos de ellas, que representan polos opuestos, merecen un breve comentario. La primera insiste en que el programa «secreto» debe entenderse como un drama de amor homosexual (presumiblemente, el de Chaikovski por Bob), «que inspira, pero atormenta y finalmente destruye a los amantes»[76]. Se trata de una visión demasiado simplista, ya que reduce una composición muy rica y polifacética a una pieza de trivial aunque disfrazada propaganda, una queja «patética» sobre la desdicha de una minoría sexual estigmatizada. Sin embargo, en la *Sexta sinfonía* no hay «amantes» a los que atormentar y destruir: la obra expresa con enorme fuerza la visión de la vida de una persona, el autor, que nace, experimenta alegrías y penas, momentos de exaltación, sufrimiento y desesperación, y que sabe, aunque es incapaz de asumirlo, que también está destinado a morir.

Puede que exista en la obra (de hecho, pienso que existe) el tema del amor no correspondido (del tipo que el compositor sentía por Serguéi Kireyev, Eduard Sack y, en un sentido diferente, Bob Davidov), pero, a fin de cuentas, se trata de una circunstancia familiar para la mayoría de nosotros, seamos homosexuales o heterosexuales, y no hay duda de que tal circunstancia es capaz, cuando el sentimiento es muy intenso, de provocar una tragedia. Es decir, la música de Chaikovski transmite la emoción y el dolor del amor como tal, y esa es la razón por la que el público de todo el mundo se identifica tanto con ella, con independencia del género u orientación erótica de cada cual. Dejando aparte el breve periodo de su crisis matrimonial, Chaikovski *no* fue «un gay infeliz y sufriente». Aquí conviene recordar lo que escribió al poeta Daniil Rathaus el 1 de agosto de 1893: «¡Al menos en los últimos años no siento que me falte nada y, en

líneas generales, me puedo considerar un hombre feliz!»[77]. En resumen, interpretar la *Patética* exclusivamente, o principalmente, como un relato «homosexual» da lugar a una fantasía posmoderna, un género muy de moda hoy en día tanto dentro como fuera del mundo académico.

La postura contraria es la de aquellos que defienden que el «programa secreto» de la *Sexta sinfonía* es bíblico, que se inspira y sigue los postulados de la ortodoxia rusa y que, además, narra los acontecimientos de la Semana Santa tal como se recogen en los Evangelios: «una verdadera sinfonía de la Pasión»[78]. Esta tesis es, sin embargo, insostenible, ya que atribuye a Chaikovski un tipo específico de religiosidad que no poseía. Ya hemos visto que el compositor se apartaba de las doctrinas eclesiásticas en varios puntos importantes y (a diferencia, por ejemplo, de Dostoievski) nunca llegó a tener una auténtica experiencia religiosa o mística. No cabe duda de que la *Patética* contiene múltiples alusiones a temas, motivos e imágenes de las Escrituras[79], pero es evidente que carece de cualquier tipo de representación de dos episodios cruciales de los Evangelios: la Crucifixión y la Resurrección de Cristo, lo cual no es sorprendente, dada la ambivalencia del compositor respecto a la divinidad de Jesús y su incredulidad en la vida después de la muerte, ya sea un estado de felicidad, ya de perdición eterna. Sin embargo, ambas son fundamentales para todo el credo cristiano: «Si Cristo no ha resucitado, vana es vuestra fe» (I Cor 15, 17). Aunque la música de Chaikovski no reconoce la victoria de Cristo sobre la muerte, al final se lamenta de la caducidad de la propia vida, lo que explica su extraordinario impacto en el oyente.

El aspecto trágico es consustancial al propio arte, en la lucha constante del bien y el mal, en las precarias relaciones con Dios, con el mundo, con la sociedad y con uno mismo. Incluso en nuestra cínica sociedad actual todavía seguimos temblando al pensar de vez en cuando en nuestra mortalidad y en la insignificancia de nuestra vida terrenal. Chaikovski no ocultaba su miedo a la muerte. Le acosaba, como hemos visto, desde su temprana juventud y es lógico que, con la edad y la decadencia física, la inminencia de la muerte, «ese reptil de nariz aplastada»[80], le perturbara cada vez más. No es menos lógico que la reflexión sobre la tragedia de la existencia humana, que la *Sexta sinfonía* parece reflejar con sonidos musicales, deba terminar con la proximidad de la muerte, al igual que la vida misma.

Es en este sentido como hay que entender las palabras del autor al gran duque Konstantin en la última carta que le escribió el 21 de septiembre de 1893, declinando la propuesta de este de escribir un réquiem basado en poemas de Apujtin con la excusa de que su última sinfonía estaba «impregnada de un estado de ánimo muy próximo al de un réquiem»[81]; pero no hay, por supuesto, ninguna razón para suponer que se refería a un réquiem para sí mismo. Se sabe que a Chaikovski le disgustaba en lo esencial la filosofía de Schopenhauer[82]. Sin embargo, el famoso movimiento lento con el que concluye la *Patética*, en el cual los estremecedores sollozos van extinguiéndose poco a poco y hundiéndose en el silencio, parece apuntar a una extinción de la voluntad casi shopenhaueriana, una conformidad final con la muerte como Destino.

1Véase la entrada del diario del 20 de septiembre de 1886, en la que Chaikovski se niega a

reconocer a Bach como «un gran genio» (*DC,* p. 213). Consideraba la música religiosa de Bach y Haendel como «clásicamente seca» (*PSSL,* 2, p. 79) y, según Laroche, tildaba las cantatas y obras vocales de Bach de «auténticos tostones clásicos» (G. A. Larosh, *Sobranie muzykal'no kriticheskikh statei,* Moscú, 1922, 2/1, p. 80) Apreciaba el coro «Aleluya» de *El Mesías* de Haendel «únicamente por el empleo expeditivo y sutilmente calculado de las masas corales» (*PSSL,* 2, p. 85), pero casi ninguna otra obra del sajón. En cuanto a Haydn, su respuesta era más cálida, aunque sin verdadero entusiasmo: para él, el talento de Haydn «no era de primer nivel», carecía de la capacidad de «estremecer profundamente» al oyente (*ibid.,* p. 123). Cf. su declaración en el diario citado anteriormente de que los «cuatro grandes» (Bach, Haendel, Gluck y Haydn) «se fundían en Mozart». La música de Weber la describió en cierta ocasión como «incomparablemente novedosa y deleitable <...> que no ha perdido un ápice de su adorable encanto» (*ibid.,* p. 152).

2*PSSL,* 2, p. 188.

3*PSSL,* 2, p. 38. Chaikovski incluso había traducido el ensayo de Schumann *Musikalische Haus und Lebensregeln* [*Zhiznennye pravila dlia molodykh muzykantov,* publicado en Rusia en 1868]; sin embargo, desaprobaba los métodos de instrumentación del alemán e incluso se planteó la posibilidad de reorquestar sus cuatro sinfonías (*PSSL,* 2, p. 390).

4En su breve «Autobiografía», Chaikovski menciona a Rossini, Bellini y Donizetti (*PCA,* pp. 523-524). Más tarde, describiría a Rossini como «superficial, frío, aunque extraordinariamente dotado» (*ibid*., p. 116); la ópera más famosa de Donizetti, *Lucia di Lammermoor,* la calificó más tarde como «poco consistente» (*ibid.,* p. 110); en cuanto a Bellini, véase n. 22. Sobre la actitud de Chaikovski hacia Verdi, véase *infra* nota 19.

5*Ibid.,* p. 132. Según Modest, «Berlioz fue el primer gran compositor que tuvo ocasión de conocer, y el sentimiento de devoción que, como joven artista, sentía comprensiblemente por su gran colega no podía dejarle indiferente. Como todos los que amaban seriamente la música en Rusia, recibió a Berlioz con entusiasmo y durante toda su vida conservó buenos recuerdos de su encuentro con él» (*ZC,* 1, p. 284).

6Esta ambivalencia queda patente en su carta a Anatoli del 24 de febrero de 1879: «Ayer experimenté un gran placer estético. Escuché toda *La Damnation de Faust* de Berlioz, una de las maravillas del arte. Hubo momentos en los que apenas pude contener el torrente de lágrimas que literalmente me ahogaba. Diantres, qué hombre tan extraño es este Berlioz. En general, su naturaleza musical disgusta profundamente y no puedo congraciarme con cierta fealdad en su armonía y sus modulaciones. Pero a veces alcanza alturas increíbles» (*PSSL,* 8, p. 104).

7*Ibid.,* 14, pp. 554.

8Richard Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays,* Princeton, 1997, pp. 256-259.

9*Ibid.,* p. 258.

10*PSSL,* 7, p. 239.

11*Ibid.,* p. 124.

12Cf. en p. 219 su comentario, a menudo citado, sobre Wagner en la carta a Modest del 8/20 de agosto de 1876 (*ibid.,* 6, p. 65).

13Taruskin, *Defining Russia Musically,* cit., p. 261.

14*DC,* p. 212. Cf. *ibid*.: «En Beethoven me gusta el periodo medio, en ocasiones el primero, pero detesto profundamente el periodo final, especialmente los últimos cuartetos. En ellos hay destellos, pero no más. El resto es un caos sobre el que se cierne, rodeado de una oscuridad impenetrable, el espíritu de este Dios musical, el Señor Sabaoth».

15Taruskin, *Defining Russia Musically,* cit., p. 258.

16*PSSL,* 13, p. 87. Chaikovski no llegó a conocer personalmente a Bizet, que murió cuatro

meses después de la primera producción de *Carmen.* Entre los compositores franceses, conoció personalmente a Gounod, Massenet y Delibes; sobre su amistad con Saint-Saëns, véase más adelante.

17*Ibid,* 10, p. 197.

18Chaikovski elogiaba a Mascagni por la misma razón que a Dickens, Chéjov o Maupassant, es decir, por la representación de la «verdad» humana: «ha entendido <...> que el hombre, con sus pasiones y desventuras, está más cerca de nosotros y es más comprensible que los dioses y semidioses del Valhalla» (*ibid.*, 2, p. 369). Chaikovski quiso incluso reunirse con el autor de *Cavalleria rusticana,* pero el encuentro nunca se produjo (*ZC,* 3, p. 569).

19En una de sus primeras críticas, Chaikovski califica la música de Verdi de «trivial tontería» [*balagannotrivial'naya*], situándola al nivel de la de Offenbach (*PSSL,* 2, p. 153), mientras que en 1888 califica al creador de *Aida* y *Otello* de «viejo genio» (*ibid.,* 2, p. 354); de *Aida*, sin embargo, que tanto le impresionó cuando se la escuchó a Artôt, observa en otro lugar: «Por muy eficaz que sea, yo jamás compondría una ópera sobre ese tema, ni aunque me pagaran una fortuna. Quiero crear seres humanos, no marionetas» (*ibid.,* 7, p. 21).

20*Ibid.,* 7, p. 213. Y concluye: «En todo caso, lo que quiero decir es que la ausencia de afinidad temperamental entre dos individualidades artísticas no excluye necesariamente una simpatía mutua».

21*DC,* pp. 84-85.

22*Ibid.,* p. 214. Otro ejemplo, aunque menor, es el de Bellini: tras leer un libro sobre él, Chaikovski escribió a la señora von Meck el 19 de marzo de 1882 que, pese a conservar una cierta simpatía por su música, le había decepcionado como ser humano: «una persona bastante ordinaria» (*PSSL,* 11, p. 86).

23*Ibid.,* p. 212.

24W. A. Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen,* 4 vols., Kassel, 1962-1963.

25*PSSL,* 8, p. 198. Chaikovski y Wagner nunca llegarían a encontrarse, aunque el ruso lo intentó: «Fui a visitar a Wagner, pero en estos momentos no recibe a nadie, etc.» (*ibid.,* 6, p. 63); véase p. 219 del presente libro.

26«Wagner and his Music», *New York Morning Journal,* 3 de mayo de 1891 (*ibid.,* 2, p. 329).

27*Ibid.,* 15A, p. 70. Algunos ejemplos más: «Este hombre está dotado de verdadero talento, incluso de genio, pero su ideología lo está echando a perder; su inspiración está paralizada por la teoría que él mismo ha imaginado y que a toda costa se empeña en poner en práctica» (*ibid.,* 6, p. 262); «Incluso en Wagner (cuyo genio, por cierto, nadie puede discutir)» (*ibid.,* 14, p. 542).

28«[Laroche y yo] tocamos música de ese canalla de Brahms. ¡Qué sinvergüenza tan poco dotado! Me enfurece que semejante mediocridad engreída sea considerada un genio» (*DC,* p. 101).

29Pero la misma carta dice: «En la música de este maestro (pues no se puede negar su maestría) hay una sequedad, una frialdad que repele mi corazón. Apenas posee inventiva melódica; sus ideas musicales muy rara vez se expresan del todo <...>. Es como si se hubiera propuesto deliberadamente ser ininteligible, aunque lo que consigue es precisamente burlarse e irritar el sentimiento musical <...>. Su profundidad es vacía. No quiero decir con ello que la música de Brahms sea débil e insignificante. Su estilo es siempre elevado; nunca busca el efecto, nunca es banal; todo en él es serio y noble, pero falta lo más importante: la belleza» (*PSSL,* 14, pp. 553-554). Cf. su entrevista al periódico *Vida petersburguesa* del 12 de noviembre de 1892, donde habla del «culto a Brahms» como una forma de protesta contra los «excesos del wagnerismo» (*ibid.,* 2, p. 369).

30Cf. «Sería insoportable para mí tener que pararme humildemente frente a Saint-Saëns, digamos, y sentir su mirada condescendiente, cuando en el fondo me considero toda una montaña alpina más alto que él» (*ibid.,* 7, p. 29).

31*PJ,* 2, p. 111. En su relato autobiográfico de 1888, Chaikovski ofrece una conmovedora

descripción de ese encuentro con Grieg, cuya música había «conquistado» su corazón hacía tiempo, como él mismo confiesa (*PSSL,* 2, p. 345).

32Chaikovski calificó repetidamente a Meyerbeer en la prensa como «un artista de genio», capaz de escribir música de gran calidad y de agradar al público parisino (*ibid.,* 2, p. 191). *Los hugonotes* siguió siendo una de sus óperas favoritas hasta el final de su vida

33Kashkin, *Vospominaniia*, cit., p. 15. El 25 de febrero/9 de marzo de 1879, Chaikovski informa a la señora von Meck de que ha leído el libro de Liszt sobre Chopin y no le ha gustado, ya que está «lleno de palabrería y frases vacías, así como de insultos contra los rusos» (*PSSL,* 8, p. 135). Al parecer, tampoco le gustaba la música de Liszt, ni el propio Liszt como persona (tal vez, al menos en parte, por su amistad y propaganda de Wagner). Chaikovski conoció a Liszt durante su asistencia al Festival de Bayreuth en el verano de 1876, pero no mostró ninguna intención de seguir tratándolole: el 30 de enero/11 de febrero de 1882 escribió a su benefactora desde Roma: «La gente me dice que es un error por mi parte no visitar a Liszt, ya que vivimos en la misma ciudad. Sin embargo, no tengo ninguna gana de hacerlo, porque a sus empalagosos cumplidos hay que responder de igual manera, es decir, con halagos, ¡y eso me resulta tan repugnante!» (*ibid.,* 11, p. 44).

34Laroche menciona que, en cierto momento, había hecho una observación en ese sentido en una conversación con Chaikovski, quien respondió con indiferencia: «Es muy posible» (Larosh, *Sobranie muzykal'no-kriticheskikh statei,* cit., p. 81).

35*PSSL,* 15A, p. 32.

36*PSSL,* 16B, p. 16.

37*PSSL,* 14, pp. 336-337.

38Así, por ejemplo, en la misma entrada de diario del 9 de octubre de 1886 en la que trataba a Brahms (antes aún de conocerse personalmente) de «canalla», Chaikovski escribió: «Rubinstein, que, al fin y al cabo, sigue siendo un ser humano excepcional y lleno de vida» (*DC,* p. 101).

39Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music,* 6 vols., Oxford, 2005, 3, p. 786. De hecho, el propio Chaikovski se dio cuenta de lo artificioso de esta construcción «ideológica»: «Esta división en partidos es el resultado de una extraña mezcla de ideas y conceptos, un colosal batiburrillo que debería quedar relegado al pasado de una vez por todas» (*PSSL,* 2, p. 372).

40Los Cinco, especialmente Balakirev, se rebelaron enérgicamente contra la formación musical académica (lo que no es sorprendente, ya que ninguno de ellos la había recibido), pues veían en ella una injerencia desde el exterior; también despreciaban la presencia mayoritaria de extranjeros (es decir, los alemanes) en los conservatorios; además, Balakirev y Musorgski eran también antisemitas declarados, lo que no hizo sino echar leña al fuego de sus invectivas contra Rubinstein, sus principios musicales y su estilo pedagógico. «Sus disputas ideológicas ocultaban lo que realmente estaba en juego: "una carrera musical viable"»; e *ibid.:* «A medida que su situación personal se hacía más difícil, el nacionalismo de Balakirev se convirtió en indisimulada xenofobia» (Francis Maes, *A History of Russian Music,* Berkeley, Cal., 2002, p. 39).

41En 1862, Balakirev creó, como oposición al conservatorio de Rubinstein, aunque presentada como una iniciativa filantrópica, su propia Escuela Libre de Música, que no tuvo gran éxito. Para las temporadas de 1867-1869 fue nombrado director de la Sociedad Musical Rusa, pero posteriormente fue despedido. Los demás miembros de los Cinco se dedicaron a actividades profesionales diversas: Rimski fue oficial de la marina, Musorgski oficial de la guardia, Borodin químico y médico, Cui ingeniero.

42*PSSL,* 6, p. 123.

43Cf. Maes, *A History of Russian Music,* cit., p. 44.

44En la misma carta, Chaikovski describe a Balakirev como «un fanático religioso», que «se pasa la vida en la iglesia, ayuna, se inclina ante los iconos sin querer hacer otra cosa» (*ibid.*). Cuatro

años más tarde, durante su propio acercamiento a la Iglesia ortodoxa (véase el Capítulo 24), el compositor llegó a valorar la conversión religiosa de Balakirev: «Deseo que la iluminación que ha llegado a tu alma descienda también sobre la mía. Puedo decir con toda verdad que, más que nunca, tengo sed de consuelo y de apoyo en Cristo» (*PSSL,* 6, p. 330).

45*Ibid.,* p. 329. En una carta a Stasov del 29 de abril de 1887, escrita con motivo de la prematura muerte de Borodin, Chaikovski expresa su estima por él como persona: «Guardo un recuerdo muy grato del fallecido. Su carácter apacible, refinado y elegante era muy de mi agrado. Me cuesta creer que ya no esté vivo» (*ibid.,* 14, p. 103). En la entrevista que concedió al periódico moscovita *Noticias* del día 13 de abril de 1892, habló en términos positivos de la única ópera de Borodin, *El príncipe Igor,* llamando a su autor «mi buen amigo», lo cual es una gran exageración (debieron de verse tan sólo unas pocas veces), aunque unas líneas más adelante matiza esta afirmación: «Todo hombre con talento musical y agradable en el trato es mi amigo y mi hermano» (entre ellos, en esta entrevista, ya fuese por fatuidad o simplemente por estar de buen humor, incluyó incluso a César Cui); *TTOE,* p. 200.

46*PSSL,* 14, p. 610.

47*Ibid.,* 6, pp. 329-330.

48M. P. Musorgsky, *Literaturnoe nasledie,* Moscú, 1971, 1, p. 142.

49Taruskin, *Defining Russia Musically,* cit., p. 259.

50*PSSL,* 5, p. 372.

51*Ibid.,* 14, p. 252.

52*Ibid.,* 6, pp. 328-329.

53*Ibid.,* 5, p. 412.

54*Ibid.,* 6, p. 329.

55*Ibid.,* 2, p. 225.

56Rimskii-Korsakov, *Polnoe sobranie sochinenii,* cit., 1, p. 184.

57Así, por ejemplo, Chaikovski le escribió el 10 de septiembre de 1875: «Estoy maravillado y no sé cómo expresar mi infinito respeto a tu personalidad artística. ¡Qué insignificante, lamentable y engreído parezco a mis propios ojos, cuando me comparo contigo! Yo sólo soy un artesano de la composición, ¡tú llegarás a ser un artista en el sentido más completo de la palabra!» (*PSSL,* 6, p. 412).

58Rimskii-Korsakov, *Polnoe sobranie sochinenii,* cit., 1, p. 175.

59Como ha quedado demostrado, Chaikovski trabó amistad, alentó y apoyó a la generación más joven de compositores rusos y no sólo a sus propios discípulos, como Serguéi Taneyev, sino también a otros, incluidos los que fueron alumnos de Balakirev y Rimski, en especial Glazunov y, en menor medida, Liadov. Uno de los últimos ejemplos fue Rajmáninov, que ingresó en el Conservatorio de Moscú en 1885, a la edad de 12 años. Chaikovski quedó visiblemente impresionado por la primera ópera de este, *Aleko* («Me gustó mucho esta deliciosa obra»; *PSSL,* 17, p. 91).

60*Novosti dnia,* 13 de abril de 1892; *TTOE,* p. 199.

61*PSSL,* 16B, p. 70.

62*DC,* p. 292

63*TH,* pp. 416-417.

64*PSSL,* 16B, p. 208.

65*SZD,* pp. 285-286.

66En 1951-1955, el musicólogo soviético Semion Bogatirev reconstruyó la *Sinfonía en Mi bemol mayor* a partir de fragmentos conservados, así como de la versión del concierto para piano, e incluso la interpretó en público en febrero de 1957 y posteriormente la grabó, como la *Sinfonía n.º 7 en Mi*

bemol mayor. Véase P. I. Chaikovskii, *Simfoniia mi bemol' mazhor: Partitura,* Moscú, 1961.

67*PSSL,* 14, p. 552.

68*Ibid.,* 17, pp. 42-43. Cf. la respuesta de Modest en 1907 a la pregunta del crítico musical y archivero Johann Batka, de Presburgo (actual Bratislava), sobre el significado de la *Patética:* «No puedo decirle nada, ya que mi hermano lo mantuvo oculto en sus pensamientos, llevándose el secreto a la tumba» (Franz Zagiba, *Tschaikovskij,* Viena, 1953, p. 328).

69*PSSL,* 17, pp. 42-43. Hay que mencionar que los familiares de Chaikovski consideraban que el contenido de la *Patética* era autobiográfico; véase Iu. L. Davidov, *Klinskie gody tvorchestva Chaikovskogo,* Moscú, 1965, p. 96, con las referencias a las opiniones tanto de Modest como de Bob. En la carta a Johann Batka, Modest ofrece su propia explicación del programa como expresión musical de cuatro etapas de la vida (Zagiba, *Tchaikovskij,* cit., p. 328).

70*PSSL,* 7, pp. 513-514.

71*Ibid.,* 17, p. 42.

72*Ibid.,* p. 142.

73*Ibid.,* p. 155.

74*PJ,* 2, p. 491.

75*Ibid.,* 2, p. 486.

76Timothy L. Jackson, *Tchaikovsky: Symphony No. 6 (Pathétique),* Cambridge, 1999, p. 114. El autor de este extenso ensayo es, en la actualidad, uno de los principales promotores de la interpretación «gay» de la música de Chaikovski. Se trata de un énfasis en el carácter supuestamente «punitivo» del entorno social del compositor (algo que sin duda no era), en sus supuestos remordimientos de conciencia –en última instancia religiosos– por su «pecado» o «vicio» (que nunca sintió como tal: como hemos visto, el concepto de pecado le era ajeno), en múltiples referencias a la Antigüedad clásica (*paideia* griega, Sócrates, Platón, espartanos; un tema en el que no estaba particularmente interesado), etcétera.

77*PSSL,* 17, p. 154.

78Ritzarev, *Tchaikovsky' Pathétique and Russian Culture,* cit., p. 155. Se trata de un libro importante en la medida en que ofrece información sobre el entorno cultural e intelectual en el que vivió el compositor.

79En palabras de Ritzarev, «episodios incompletos y diversas imágenes visuales, u otros tipos de sensaciones, cuyas interrelaciones y secuencias pueden ser bastante erráticas, vagas e indefinidas» (Ritzarev, *Tchaikovsky' Pathétique and Russian Culture,* cit., p. 47).

80*PSSL,* 15B, p. 141.

81*Ibid.,* 17, p. 186.

82E. M. Orlova, *Petr Il'ich Chaikovskii,* Moscú, 1980, pp. 114-119.

29. La tragedia fortuita

En la madrugada del 10 de octubre, Chaikovski fue recibido en la estación Nikolaevski de San Petersburgo por Modest y Bob. Este último vestía el uniforme militar, ya que había decidido cambiar de carrera y, en lugar de ingresar en el servicio civil, se había alistado como voluntario en el Regimiento de Guardias Preobrazhenski, comandado por el gran duque Konstantin. El compositor estaba de buen ánimo y se mostró muy complacido con el nuevo apartamento alquilado por su hermano. «Su buen humor le acompañaba», recordaría más tarde Modest, «sobre todo durante los primeros días de su visita, cuando todavía nadie sabía de su llegada a la ciudad y podía disponer libremente de su tiempo»[1].

El hombre que ahora visitaba la capital rusa era muy diferente del joven estudiante de conservatorio que muchos años antes paseaba por la Nevski Prospekt feliz y despreocupado, respondiendo a los saludos de innumerables conocidos. El antiguo funcionario se había convertido en una celebridad mundial, mientras que el número de sus conocidos parecía haberse reducido drásticamente. Hermann Laroche, su amigo de la época del conservatorio, recordaba haber vuelto a pasear con él por la Nevski en la década de 1890 «sin que llegáramos a cruzarnos con ningún conocido». Chaikovski se había vuelto elegante y escrupuloso en su vestimenta, pero hacía tiempo que había dejado de ser un urbanita y sólo en raras ocasiones acudía a los salones aristocráticos en su calidad de «superestrella».

Numerosas fotografías y recuerdos de contemporáneos han preservado una imagen bastante completa del Chaikovski de esta época. Como Andrew Carnegie y otros habían comentado en Nueva York, aparentaba más edad que sus cincuenta y tres años. El violonchelista Mijaíl Bukinik recordaba algunos ensayos con Chaikovski durante la temporada de conciertos de 1891/1892: «A pesar de su edad relativamente joven, <…> Chaikovski parecía casi un anciano. De estatura media, cabello completamente gris y escaso, rostro surcado de arrugas y dientes amarillentos, el tono de su voz era algo ronco. Chaikovski se ganaba el corazón de la gente gracias a sus ojos puros, claros y confiados, su cálida sonrisa y su risa igualmente sincera. Tenía una complexión robusta y saludable, y su atractiva figura estaba impregnada de energía artística. Llegaba a los ensayos siempre inmaculadamente vestido, con todos los botones abrochados, y su aspecto era muy europeo»[2].

Sus días en San Petersburgo estuvieron centrados en los preparativos del concierto en el que se iba a estrenar su nueva sinfonía, con él mismo como director. Incluso antes de su llegada a la capital, los círculos musicales hablaban de su nueva creación y, en particular, de su original movimiento final, que, como le había apuntado a Bob, no era «un ruidoso allegro, sino, al contrario, un adagio muy lento»[3]. Según Yuri Davidov, por entonces cadete en la Escuela de Caballería, la sinfonía tuvo cuatro ensayos, durante los cuales, para consternación del compositor, los músicos se mostraron poco impresionados con la obra[4]. Según uno de los miembros de la orquesta, que hablaba de la *Patética* retrospectivamente y, en consecuencia, la veía como el réquiem del compositor, en los ensayos Chaikovski «se mostraba preocupado por la posibilidad de que

algunas partes resultaran demasiado difíciles y trataba de leer en los ojos de los músicos, por ver si entendían lo que había querido expresar con esta música. Pero P[iotr] I[lich] no era un director de orquesta, y la esencia de esta música continuaba siendo oscura para nosotros: <…> no percibíamos en absoluto la tristeza mortal de la que está impregnada la obra. La verdad se nos reveló pronto»[5]. Después de los ensayos, el compositor se relajaba en compañía de sus sobrinos y del resto de la «Cuarta Suite». Chaikovski y sus jóvenes amigos iban al teatro y luego terminaban sus veladas en el restaurante del Grand Hôtel o del Hôtel de France. «Comenzaba con lo que Piotr Ilich llamaba una farra», recordaba Yuri Davidov de una típica reunión. «Bebíamos a la salud de quien nos había reunido y de todos los presentes, y la fiesta se animaba mucho. Piotr Ilich se mostraba excitado, alegre y pícaro como nunca antes le había visto, y sus chistes brotaban como de un cuerno de la abundancia»[6].

Disponemos de poca información acerca de las actividades de Chaikovski durante aquellos días, aparte de los ensayos, pero es muy probable que la semana que pasó en compañía de Bob y sus jóvenes amigos fuera muy placentera. Ciertamente no pareció preocuparle demasiado la epidemia de cólera que por entonces estaba haciendo estragos en San Petersburgo, sobre todo porque, según Modest, el cólera era, de todas las enfermedades, aquella que Chaikovski menos temía[7], pese a que su madre había muerto precisamente de ella. Los acontecimientos de los últimos días de la vida de Chaikovski fueron descritos con detalle en un relato de Modest que apareció en los principales periódicos de la capital el 1 de noviembre, poco después de declararse la enfermedad mortal de su hermano, circunstancia que, en un principio, lo hace aún más fiable[8]. El desarrollo de la enfermedad fue detallado en dos entrevistas con los médicos de Chaikovski, Lev Bertenson y Nikolái Mamonov, publicadas respectivamente en *Nuevos Tiempos* y la *Gaceta de Noticias y Bolsa*, así como en breves boletines sobre el estado del paciente emitidos por los médicos[9].

El cólera asiático había entrado por primera vez en la Rusia oriental en 1823. La enfermedad reapareció en 1830, esta vez extendiéndose rápidamente por todo el imperio. Llegó a Moscú en septiembre de ese año y a San Petersburgo en junio del siguiente, y desde allí pasó a Europa. El pánico y los llamados motines del cólera estallaron como consecuencia de la epidemia, y una población aterrorizada llegó incluso a acusar a los médicos de envenenamiento masivo[10]. Las siguientes epidemias se produjeron a intervalos de unos diez años. Una de las más graves atenazó San Petersburgo en el verano de 1892. Ese año, más de un cuarto de millón de personas murieron de cólera en toda Rusia[11]. Durante los meses de invierno, la enfermedad remitió, pero con el regreso del clima cálido volvió a repuntar. Sin embargo, a diferencia del año anterior, el brote de cólera de 1893 no comenzó en San Petersburgo en verano sino a principios de otoño. Aunque se registraron algunos casos a finales de agosto, la enfermedad no se extendió hasta bien entrado el mes de septiembre. Los periódicos expresaron su desconcierto: «El frío invernal casi ha llegado y todo parece propicio para que la epidemia remita <…>. No hay ninguna razón para que la infección se expanda.

Sin embargo, tanto el número de enfermos como la tasa de mortalidad por cólera aumentan»[12]. El 12 de septiembre había 292 personas infectadas en los hospitales[13].

En el momento en que Chaikovski llegó a la capital, San Petersburgo todavía se consideraba una de las ciudades en las que existía un importante riesgo de contagio. A este riesgo contribuían el entorno pantanoso, las condiciones de hacinamiento en que vivía buena parte de la población y un sistema de abastecimiento de agua y alcantarillado notoriamente obsoleto. Aunque para entonces el número total de víctimas en toda Rusia había disminuido considerablemente, la situación en San Petersburgo era muy diferente. Sólo en ese año se desinfectaron 2.353 casas y pisos de la capital tras registrarse en ellos brotes de cólera. A lo largo del otoño, la epidemia tuvo altibajos. A principios de octubre parecía estar ya en declive, pero a finales de noviembre repuntó de nuevo. El análisis de las muestras de agua del río Neva tomadas en noviembre detectó la presencia del bacilo del cólera. En diciembre, el número de víctimas aumentaba diariamente y la tasa de mortalidad en la capital superó a la de muchas provincias enteras. Incluso en octubre, cuando se creía que la enfermedad había remitido en términos generales, hubo breves fluctuaciones ocasionales[14]. Todo el mundo sabía que la mayoría de las víctimas pertenecían a las clases bajas, entre las cuales la higiene era escasa en el mejor de los casos. La víctima típica del cólera era «un estibador, un trabajador manual, un yesero, un buhonero, un cochero»[15]. En la década de 1890, la medicina europea había realizado importantes avances en la lucha contra esta enfermedad. El más relevante había sido el llevado a cabo en 1893 por el bacteriólogo alemán Robert Koch, que aisló el bacilo microscópico conocido como *Vibrio cholerae*, el agente causante de la enfermedad, que entra en el cuerpo humano por el conducto bucal. Este descubrimiento transformaría decisivamente los puntos de vista médicos sobre la etiología y la epidemiología del cólera. Se constató entonces que el agua contaminada era el vehículo de propagación más común.

Asimismo, se determinó que, incluso si se entraba en contacto estrecho con una persona enferma –siempre que se observaran las precauciones higiénicas elementales–, la amenaza de contagio era muy limitada. Estos hallazgos científicos se presentaron en periódicos, revistas y otras publicaciones no especializadas. Por ejemplo, según la enciclopedia más autorizada de la época: «Si se conocen los medios de transmisión del cólera y se cumplen las normas higiénicas y dietéticas que se deducen de ellos, se puede evitar casi con toda seguridad el contagio. Estas medidas higiénicas y dietéticas se reducen a evitar todo lo que pueda introducir los gérmenes del cólera en el tracto digestivo, así como aquello que pueda aumentar la predisposición de un individuo a enfermar de cólera»[16]. Se sabía que una higiene adecuada, beber únicamente agua hervida y evitar los alimentos no cocinados eran las precauciones más eficaces contra la enfermedad, lo que fomentaba la creencia, entre las clases ricas y cultivadas, de que esta trágica epidemia tenía poco que ver con ellas.

Sin embargo, cuando el cólera se declaró en Hamburgo en 1892-1893, muchas personas adineradas huyeron de la ciudad durante los meses de verano por temor al contagio. Gustav Mahler, que se quedó en ella, estuvo entre la vida y la muerte varios días durante la epidemia de junio de 1893, pero su hermana le ayudó a recuperar la salud. No es de extrañar que, en septiembre de 1893, los rusos más privilegiados también estuvieran preocupados y se preguntaran: «¿Puede alguien asegurar que la infección no se propagará más y penetrará en los estratos más

prósperos de la sociedad?»[17]. Esto es precisamente lo que empezó a ocurrir cuando, el 30 de septiembre, el «Boletín especial sobre el flujo de enfermos de cólera en los hospitales de San Petersburgo», publicado diariamente en los principales periódicos de la capital, incluyó por primera vez el epígrafe «en apartamentos privados», en el que se informaba a los inquietos lectores de dos muertes de este tipo que se habían producido antes de que las víctimas pudieran ser atendidas[18]. Hasta el 24 de octubre, seis personas habían muerto en residencias privadas en circunstancias similares[19]. La epidemia había llegado a las clases altas, aunque, para ellas, la vida continuó siendo social y culturalmente idéntica. Lo mismo se puede decir de Chaikovski.

El 16 de octubre tuvo lugar en el Salón de la Nobleza el primer concierto sinfónico de la temporada de la Sociedad Musical Rusa. El programa, dirigido por el propio Chaikovski, incluía, en la primera parte, el estreno de la *Sexta sinfonía* y, en la segunda, su *Concierto para piano n.º 1* y la *Rapsodia española* de Liszt, con la pianista alemana Adele aus der Ohe como solista, así como la obertura de la ópera inacabada *Karmozina,* de Laroche, y las danzas de la ópera *Idomeneo* de Mozart.

El crítico musical Viktor Kolomitsov recordaría más tarde: «Cuando Chaikovski apareció en el escenario –como de costumbre, un tanto azorado y tratando de disimular su ansiedad con gestos exageradamente confiados–, toda la Sala de la Nobleza, abarrotada de público, le recibió con una larga y extática ovación, y la orquesta le tocó una floritura musical, pese a que no había, al parecer, ningún motivo específico para tanto festejo y tanta alegría: el homenaje brotó de manera totalmente espontánea. Cuando todo se hubo calmado, Piotr Ilich se colocó sus quevedos y, con el mismo gesto confiado, abrió la gran partitura manuscrita que descansaba en el atril del director, dio un pequeño golpe con la batuta y los sonidos de la *Patética* brotaron por vez primera. Aparentemente, la sinfonía gustó, hubo calurosos aplausos después de cada movimiento, pero esta nueva obra todavía no había llegado a impactar con fuerza en la mayoría del público. La culpa la tuvo el propio autor, cuyo talento como director no era especialmente brillante»[20]. Adele aus der Ohe recordaría que «los movimientos primero y último fueron especialmente bien recibidos. Chaikovski dijo, con esa sencillez infantil que le caracterizaba: “Me alegro mucho de que les gusten esos movimientos; también son mis favoritos”»[21].

Una reseña aparecida dos días después del concierto señalaba con tristeza que «la sinfonía obtuvo un éxito moderado y el Sr. Chaikovski, en contra de lo que es habitual, no fue llamado a saludar al concluirla»[22]. El gran duque Konstantin estaba presente entre el público en el Salón de la Nobleza y esa misma noche escribió en su diario sus impresiones sobre la sinfonía: «Me ha gustado mucho. El Adagio introductorio es muy sombrío y misterioso, y posee un enorme encanto. Se transforma en un Allegro que tiene pasajes muy bellos. El segundo movimiento, Allegro con grazia, está escrito en 5/8 o 5/4, y es brillante y muy bueno. El tercer movimiento, una especie de Scherzo, tiene una sonora marcha al final. Y el Finale, en tempo adagio, contiene pasajes que recuerdan a un oficio fúnebre. Durante el intervalo estuve con Chaikovski»[23].

Rimski-Korsakov también estaba entre el público y más tarde recordaría que, durante el intermedio, después de la interpretación de la sinfonía, le preguntó a

Chaikovski si la obra tenía algún programa. «Me contestó que por supuesto que lo había, pero que no tenía intención de revelarlo», recordó Rimski.

«Fue la única vez que lo vi durante esta, su última visita a Petersburgo»[24]. La reacción del público ante la música fue ambivalente. A pesar de la frialdad de los músicos durante los ensayos, Chaikovski seguía manteniendo que nunca había escrito ni escribiría nada mejor que esta sinfonía[25]. Sin embargo, en esta ocasión, ni los intérpretes ni el público le dieron la razón. El público, señaló Yuri Davidov, «estaba algo desconcertado y no sabía qué pensar de esta nueva perla del genio creativo de Piotr Ilich»[26].

El joven compositor Anatoli Liadov recordaría más tarde que, al terminar el concierto, visitó el camerino de Chaikovski y encontró allí a uno de los directores de la Sociedad Musical Rusa que intentaba, en una conversación cortés con el compositor, disimular el hecho de que no le había gustado la sinfonía. Chaikovski se dirigió inmediatamente a Liadov con la insinuación de que la sinfonía tenía que haberle gustado. «Él percibía muy bien –comentó Liadov– que, a pesar de los aplausos, el público se había quedado algo frío ante su nueva composición. Pero yo podía expresar mi sincera opinión, ya que la *Sexta sinfonía* me había impresionado mucho»[27]. Al salir del concierto acompañado de Alexander Glazunov, Chaikovski «se quejó amargamente» de que la obra «no había tenido demasiado éxito y que a los músicos parecía no gustarles». Glazunov señaló que Chaikovski «solía sentirse siempre decepcionado tras el estreno de sus obras, pero esta vez se mostraba muy satisfecho con su criatura»[28]. Dos días después, Chaikovski escribió a Jurgenson: «¡Algo extraño ocurre con esta sinfonía! No es que no haya gustado, pero ha causado cierto desconcierto. En lo que a mí respecta, estoy más orgulloso de ella que de cualquiera de mis otras composiciones. Pero hablaremos de esto pronto, pues el próximo sábado estaré en Moscú»[29].

La reacción de la crítica fue bastante moderada. Un periódico afirmaba que, «como en todas las últimas obras de Chaikovski, la elegancia y la inventiva externa se imponen sobre la profundidad creativa»[30]. Otro crítico comentaba que «la nueva obra del Sr. Chaikovski <…> no añade nada a su fama de excepcional sinfonista, pero proporcionó al público congregado la oportunidad de manifestar una vez más su simpatía por su adorado compositor, que fue obsequiado con una lira hecha de flores»[31]. Sólo el *Registro de la Bolsa* mostró su satisfacción por la sinfonía, aunque criticó la dirección de Chaikovski[32]. Todas estas reacciones resultan harto llamativas, dado que poco después, y hasta hoy, la *Patética* pasó a ser considerada como una de las grandes obras maestras de la historia de la música.

Según la biografía de Modest, al levantarse a la mañana siguiente, encontró a su hermano ya despierto y sentado a la mesa del comedor. Tenía ante sí la partitura de la sinfonía y, al parecer, estaba pensando en el título que debía darle. Más adelante se nos dice que fue el propio Modest quien, en un primer momento, sugirió llamar a la sinfonía *Trágica*, para luego proponer el nombre de *Patética*, sugerencia esta última que fue aceptada con entusiasmo por su hermano. «En mi presencia inscribió en la partitura el título que quedaría para siempre», escribió Modest, afirmando a continuación que no se le puede «acusar de la debilidad habitual de todos los memorialistas, que es la de entrelazar sus

insignificantes nombres con los más grandes de aquellos de quienes tratan sus memorias»[33].

Sin embargo, en el caso que nos ocupa, hay que decir que Modest sí puede ser acusado de ello: el título de *Patética* había sido decidido por el compositor inmediatamente después de terminar de componer la obra. Eduard Nápravník, que llevaba un minucioso registro de los eventos musicales a los que asistía, anotó lo siguiente en su diario el día de su estreno: «En el primer concierto sinfónico de la Sociedad Musical Imperial Rusa bajo la dirección de P. I. Chaikovski [se interpretó] su nueva *Sexta sinfonía en Si menor,* la *Patética* (?!)»[34]. En el tercer volumen de la biografía de Modest, se cita la carta de Chaikovski a Jurgenson del 18 de octubre con instrucciones sobre el diseño de la portada, pero Modest omitió del texto de esta carta el título *Patética,* afirmando que, «tras haber enviado la partitura a Moscú con el nuevo título, Piotr Ilich, sin embargo, se lo pensó mejor y decidió abandonarlo»[35]. En el texto original de la carta del compositor a Jurgenson, el pasaje en cuestión dice lo siguiente: «Por favor, querido, inscribe lo siguiente en el frontispicio: "A Vladimir Lvovich Davidov. Sinfonía Patética (n.º 6) Op. ¿? Por P. Ch[aikovski]". ¡Espero que no sea demasiado tarde!»[36].

El domingo 17 de octubre, Chaikovski, acompañado por Modest, Laroche y el abogado Avgust Gerke[37], almorzó en el apartamento de los Nápravník. Vladimir Nápravník recordaría más tarde lo que dijo el compositor en ese momento: «Es extraño: no me gustan muchas de mis obras, pero con esta última sinfonía sucede todo lo contrario. En mi opinión, ha quedado realmente bien y, de verdad, me gusta mucho. En cuanto a la tibia respuesta del público, no me importa en absoluto, pero pude percibir –y esto me duele mucho– que a la orquesta no le ha gustado». El joven Nápravník continuaba su relato: «Antes de comer, vino a mi habitación y, tras asearse allí un poco, me preguntó: "Volodia, dime con franqueza, ¿te gusta mi sinfonía o no?". Al oír mi entusiasta respuesta en sentido afirmativo, me besó y dijo: "No sabes cuánto me alegra y me tranquiliza". <…> Cuando la conversación derivó hacia sus proyectos futuros, dijo: "Me gustaría volver a embarcarme en una ópera, pero aún no he conseguido encontrar un tema"»[38]. El compositor se mostró muy alegre durante el almuerzo, en buena medida gracias a los ánimos que le transmitió Eduard Nápravník. «Es muy probable que las palabras de mi padre, que mostró una aprobación incondicional a la sinfonía, produjesen ese efecto en él», señaló Vladimir; «Chaikovski tenía en mucha consideración las opiniones de mi padre, ya que este era muy parco en cumplidos»[39]. El compositor pasó el resto del día con Laroche. Mientras paseaba por San Petersburgo, se encontró por casualidad con su viejo amigo Konstantin de Lazari, quien más tarde recordaría este encuentro: «Giré la cabeza y vi a Chaikovski y a Laroche de pie junto a una tienda. Me bajé del taxi de un salto. Luego vinieron los abrazos, los besos, las preguntas mutuas. <…> Me llamó especialmente la atención su extraordinaria lozanía y su buen humor. Hacía mucho tiempo que no parecía tan enérgico y saludable»[40].

A la mañana siguiente, lunes 18 de octubre, escribió algunas cartas: a Jurgenson, al director de orquesta checo Josef Přibík y a Georgi Konius, un joven compositor cuya pieza *Suite de la vida de un niño* quería incluir en el programa de

uno de sus próximos conciertos en San Petersburgo. A continuación asistió a un almuerzo ofrecido en honor de la pianista Adele aus der Ohe. Desde allí, se dirigió a la biblioteca central de música de los Teatros Imperiales para ojear la copia que la institución poseía de *El oprichnik,* que tenía intención de revisar[41]. Decidió llevarse a casa la primera parte para poder trabajar tranquilamente en las alteraciones necesarias. También quería revisar La *doncella de Orleans* y a tal objeto adquirió las obras completas de Vasili Zhukovski, el traductor ruso de Schiller. Pensaba modificar la escena final de su ópera sobre Juana de Arco para que fuera más fiel al drama de Schiller[42]. Esa misma tarde estuvo presente en la sede de la compañía privada de ópera Kononov para un ensayo general de *Eugenio Oneguin*[43]. Es posible que, en el transcurso de esa velada, como escribió en sus memorias Vladimir Pogozhev, director de la Oficina de los Teatros Imperiales, el compositor discutiera con él ciertos cambios en la segunda parte de *La doncella de Orleans*[44]. El tenor Nikolái Figner recordaría más tarde un encuentro con Chaikovski aquel lunes: «Estaba alegre, como de costumbre, y habló del último concierto sinfónico y de nuestra proyectada gira a París (Piotr Ilich debía viajar allí con mi mujer y conmigo para una serie de conciertos)»[45].

El martes por la mañana escribió una carta al compositor y director de orquesta holandés Willem Kes, en la que se comprometía a ir a Ámsterdam para dirigir un concierto a principios de marzo del año siguiente[46]. Por la tarde se reunió con miembros de la compañía Kononov, que querían discutir con él la posibilidad de poner en escena *El oprichnik*. Chaikovski aceptó a regañadientes, ya que se sentía bastante incómodo con esta obra de juventud, que consideraba excesivamente influenciada por la música italiana. Sin embargo, prometió que haría lo antes posible las revisiones que había previsto en la partitura para que la compañía pudiera representar la ópera en dos semanas[47]. Aquella noche acudió de nuevo a la Ópera Kononov, donde vio una producción de *Los Macabeos*, de Anton Rubinstein[48]. Parece probable que por entonces ya hubiese cambiado su intención inicial de regresar a Klin dos días después, el 21[49]. En vez de ello, cedió ante la insistencia de Modest y aceptó retrasar su partida para estar presente en el estreno de *Prejuicios* en San Petersburgo, previsto para el 26 de octubre. Decidido a permanecer más tiempo en la capital, dedicó su tiempo a relajarse en sociedad en lugar de ocuparse de los apresurados preparativos de su partida.

En la mañana del miércoles 20 recibió la visita de Avgust Gerke, que traía consigo el borrador de un nuevo acuerdo ofrecido por la firma de Vasili Bessel en relación con los derechos de autor de *El oprichnik*, que Chaikovski había cedido a Bessel en 1874. Bessel, conociendo la fuerte aversión del compositor hacia él, había elegido a Gerke como intermediario en estas negociaciones, con la esperanza de que Chaikovski se dejara convencer por los argumentos de su antiguo compañero de escuela y firmara el nuevo contrato[50]. Según el doctor Mamonov, ese día Chaikovski «ya se quejaba de una pérdida de apetito y de indisposición general, pero ni él ni nadie prestó mayor atención al asunto»[51]. Más tarde dio un paseo con Sania Litke, en el que compartieron historias de su viejo amigo Bochechkarov, al que, según confesó Chaikovski, seguía echando de menos casi tanto como cuando murió en 1879. Cenó con Vera Butakova y luego fue a ver la representación en el Teatro Alexandrinski del drama de Alexander

Ostrovski *Corazón ardiente*[52].

Modest describe lo que sucedió en el transcurso de aquella velada en el teatro: «Durante el intermedio visitamos juntos el camerino de Konstantin Varlamov. <…> La conversación giró en torno al espiritismo. Konstantin Alexandrovich, con su característico humor, imposible de plasmar por escrito, expresó su aversión por los espíritus malignos y, en general, por todo lo que le recordara a la muerte. Nada podría haber complacido más a Piotr Ilich, que se mostró completamente de acuerdo con él y se rió con ganas de la original forma en que se había expresado. "Aun así, no tendremos más remedio que conocer personalmente a ese repulsivo monstruo de nariz aplastada" dijo, y luego, al marcharse, se volvió hacia Varlamov: "¡Pero todavía nos queda un largo camino que recorrer hasta entonces! Siento que viviré mucho tiempo"»[53]. Chaikovski terminó el día con una cena a última hora en el restaurante Leiner, en compañía de Sania y Konstantin Litke, Rudi Buchshoevden, el actor y escritor Ivan Gorbunov, Alexander Glazunov y Fiódor Müllbach, propietario de una fábrica de pianos. A estos dos últimos el compositor les pidió que le visitaran al día siguiente. Modest, que había tenido que quedarse en el teatro, se incorporó a la cena un poco más tarde. La narración de este último no aclara si Bob también estuvo presente en el restaurante. Los relatos muy posteriores de diversos autores (Yuri Davidov, el actor Yuri Yuriev y otros) que afirmaban haber estado presentes en la cena en Leiner, no eran más que intentos de figurar en hechos históricos que en realidad conocían únicamente a través de la biografía de Modest[54]. La cena se desarrolló sin incidentes dignos de mención y «duró poco tiempo». Modest nos informa de que, al incorporarse a la cena, supo que su hermano «había comido macarrones y los había regado, como de costumbre, con vino blanco y agua mineral». Poco después de la una, Chaikovski y Modest volvieron a casa caminando. El compositor, señaló su hermano, «tenía un aspecto saludable y tranquilo»[55].

La mañana del jueves 21, Chaikovski se quejó a Modest, que estaba a punto de salir del apartamento para asistir al ensayo general de su pieza dramática, de que había «pasado una mala noche a causa de un fuerte malestar gástrico». Modest no le dio demasiada importancia, ya que su hermano «padecía con bastante frecuencia ese tipo de molestias, que eran siempre muy agudas, pero pasaban muy rápido». Al no poder conseguir aceite de ricino, que era lo que normalmente le aliviaba en estos casos, Chaikovski bebió, en su lugar, un vaso de Hunyadi-János, un laxante natural muy utilizado en la época. A pesar del creciente malestar, el compositor intentó seguir su agenda del día y escribió cartas a Kolia Konradi y al empresario del Teatro de la Ópera de Odesa, Ivan Grekov. Sólo se conserva la segunda. En ella, Chaikovski informaba a Grekov del concierto que debía dirigir en San Petersburgo el 15 de enero de 1894 e insistía en su apretada agenda. Sin embargo, aceptaba ir a Odesa entre el 15 de diciembre y el 5 de enero[56]. Hacia las once decidió visitar a Eduard Nápravník, pero al poco de salir empezó a sentirse peor y casi inmediatamente después regresó a casa en un coche[57]. De nuevo en el apartamento de su hermano, tuvo una fuerte diarrea y espasmos estomacales.

Alrededor de la una de la tarde, Modest regresó para almorzar, lo que coincidió con la visita de Fiódor Müllbach, que había venido por cuestiones profesionales.

Aunque Chaikovski no mostró «ninguna aversión a la comida», al concluir el almuerzo empezó a sentir náuseas y salió de la habitación para tumbarse un rato con una compresa caliente en el estómago. Por si acaso, Modest propuso llamar a un médico, pero el compositor se negó rotundamente. No insistió, ya que –como reitera– todo esto había ocurrido a menudo antes. Además, al poco rato Chaikovski mejoró y pidió que le dejaran dormir, tras lo cual Modest «volvió a marcharse para atender sus propios asuntos».

Durante la ausencia de su hermano, el estado del compositor empeoró notablemente. Cuando Alexander Glazunov, que había sido invitado el día anterior, se presentó a última hora de la tarde, lo encontró en un estado lamentable. «Se sentía muy mal y pidió que lo dejaran solo, diciendo que, después de todo, tal vez tenía cólera aunque no lo creía, ya que había sufrido ataques parecidos muchas veces», recordaría Glazunov más tarde[58].

Es imposible determinar con seguridad cuándo y en qué circunstancias se contagió Chaikovski. Es comprensible que Modest no se preocupara demasiado en un principio, ya que su hermano había padecido durante toda su vida este tipo de trastornos estomacales, en parte de origen nervioso: sus cartas y diarios ofrecen abundantes pruebas de ello. Sólo en ese año, el compositor había sufrido dos enfermedades estomacales con síntomas parecidos al cólera: en Járkov, a principios de febrero, y a mediados de julio, mientras visitaba a su hermano Nikolái en Ukolovo, «debido a la ingestión excesiva de agua fría»[59]. Pero también merece la pena señalar el tono apologético en el relato de Modest sobre los sucesos del jueves 21, que delata claramente un cierto sentimiento de culpa. En efecto, las consecuencias de no haber prestado la debida atención a la gravedad del estado de su hermano hasta bien avanzada la tarde resultaron fatales. No sólo se perdió tiempo para solicitar ayuda médica, sino incluso para realizar un diagnóstico correcto de la enfermedad. De ahí los intentos conscientes o inconscientes de Modest de justificar su propia conducta, que sólo han servido para oscurecer los hechos. Esto también puede explicar las incongruencias de la famosa historia según la cual Chaikovski se contagió de cólera al beber en algún momento un vaso de agua sin hervir. Modest afirmó que este hecho se produjo durante el almuerzo del jueves.

Esta hipótesis jugaba en favor de la conciencia de Modest, ya que excusaba cualquier negligencia por su parte sobre la salud de su hermano ese mismo día y la posible pérdida de tiempo para realizar un diagnóstico adecuado. Sin embargo, desde el punto de vista médico, la hipótesis carece de sentido. Los síntomas alarmantes habían comenzado por la mañana (recordemos la queja de Chaikovski de que había pasado «una mala noche»), mucho antes de la hora de la comida y de ese supuesto vaso de agua «fatídico». Esto, además, concuerda con la descripción de los primeros signos de la aparición del cólera: «La enfermedad comienza súbitamente, sin previo aviso, y, en la mayoría de los casos, en plena noche <…>. El paciente, habiéndose acostado completamente sano, se despierta con un fragor en el estómago y una imperiosa necesidad de evacuar los intestinos»[60]. De hecho, Modest había afirmado que, en su regreso a casa desde el restaurante Leiner, su hermano tenía un aspecto «saludable y tranquilo». En consecuencia, y en virtud de los hechos médicos, se puede refutar la opinión de Modest sobre la «fatalidad» del agua sin hervir que bebió su hermano durante el

almuerzo de aquel jueves.

Existe, por supuesto, otra versión, que a primera vista podría parecer más plausible, según la cual Chaikovski bebió agua sin hervir de forma imprudente durante la cena en el restaurante Leiner el miércoles por la noche. Esta historia tan popular, recogida por un buen número de biógrafos, ha llegado hasta nosotros, sin embargo, a través de los relatos de personas que no estuvieron presentes en la cena y que se basaban, por lo tanto, en informaciones de segunda mano[61]. Sin embargo, desde el punto de vista médico, esta versión también es cuestionable, ya que el periodo de incubación del cólera es de uno a tres días[62].

En consecuencia, el compositor no pudo haberse infectado después del mediodía del miércoles, siendo la hora más temprana posible para el contagio el lunes por la mañana. Sin embargo, aunque ambas versiones son poco sólidas desde el punto de vista médico, queda la afirmación de Modest de que su hermano tenía poco miedo de contraer el cólera. Si Chaikovski no dudó en beber agua sin hervir durante el almuerzo del jueves, cuando ya se sentía indispuesto, nada le habría impedido beber agua sin hervir en cualquier momento durante el periodo de incubación de tres días, desde la madrugada del lunes hasta la mañana del miércoles. En este caso, resulta del todo irrelevante si el famoso episodio del agua tuvo lugar en el restaurante Leiner o en cualquier otro sitio.

Fue después de las epidemias de cólera de 1892 en Hamburgo cuando los científicos sanitarios llegaron a la conclusión de que el agua sin hervir era el principal portador del bacilo del cólera[63]. Este hallazgo fue ampliamente difundido en la prensa, tanto europea como rusa, así como en las publicaciones especializadas. La red de abastecimiento de agua de San Petersburgo había sido siempre notoriamente inadecuada y, apenas unas semanas después de que Chaikovski contrajera la enfermedad, se descubrió el bacilo del cólera no sólo en el agua del río Neva sino incluso en el suministro de agua del Palacio de Invierno, la residencia del zar. Una comisión sanitaria especial descubrió asimismo que algunos restaurantes, para enfriar el agua, mezclaban agua hervida con agua del grifo sin hervir antes de ofrecérsela a los clientes[64]. Sea como fuere, las circunstancias reales en las que Chaikovski se contagió de cólera fueron ignoradas (o inadvertidas) por sus familiares y amigos, y continúan siéndolo hoy en día.

A las 12 del mediodía del jueves 21, es decir, el día en que el compositor cayó enfermo, se habían registrado ochenta casos de cólera en San Petersburgo, de los cuales siete eran muy recientes. Durante la enfermedad de Chaikovski (del 21 al 25 de octubre) se produjeron treinta y dos muertes por cólera. La tasa de mortalidad aumentó considerablemente entre el 23 y el 25 de octubre, cuando murieron veintidós de los veintiocho enfermos de cólera. (Unos días antes, sólo había habido quince muertes entre los cuarenta casos de cólera registrados.) Todo esto demuestra claramente que la epidemia se había intensificado durante el periodo en cuestión. Otro factor que pudo precipitar el curso de la enfermedad del compositor, aparte de su conocida predisposición a los trastornos gástricos, se menciona en el relato de Modest, así como en entrevistas periodísticas con familiares y amigos. Como ya se ha señalado, Chaikovski había bebido por la mañana un poco de agua mineral alcalina Hunyadi-János, que, en realidad, pudo

haber estimulado el crecimiento del bacilo del cólera al neutralizar los ácidos estomacales, como subrayaría más tarde en sus memorias Vasili Bertenson, el primer médico que le atendió aquella tarde.

Antes de la hora de la comida, y también después, hasta las cinco, Modest se había ausentado de la casa para atender «sus propios asuntos». ¿En qué consistían estos asuntos? Modest no nos dice nada al respecto, lo cual es comprensible, ya que, durante los últimos días, hasta el jueves inclusive, había estado totalmente absorto en los preparativos del estreno de su obra de teatro. El estreno estaba previsto para el 26 de octubre, pero se aplazó hasta el 28, el mismo día del funeral de Chaikovski. (A pesar de ello, el estreno tuvo lugar, lo que muchos consideraron una flagrante falta de tacto por parte de Modest.) El hecho de haber dedicado tanto tiempo y energía a su obra a pesar de la aparición de la enfermedad de su hermano, que resultó mortal, debió pesar mucho en la conciencia de Modest, lo que explica la omisión de algunos detalles relevantes en la primera parte de su relato, lo que ha provocado una confusión aún mayor en los intentos de reconstruir los acontecimientos de aquel fatídico jueves.

A última hora de la tarde, y a pesar del fuerte deterioro del estado del compositor, seguía sin haber ninguna persona competente o responsable a su lado. Se escapaba así un valiosísimo tiempo para el diagnóstico y la prescripción de un tratamiento. A eso de las cinco, Modest regresó y, tras comprobar lo mucho que había empeorado su hermano, ignoró sus protestas y pidió a Nazar que fuese a buscar al «médico favorito» de Chaikovski, Vasili Bertenson. Este, sin embargo, no se hallaba en su casa en ese momento, aunque, al parecer, se le esperaba pronto, de modo que Nazar dejó una nota antes de regresar. El preocupante estado del compositor no le pareció a Modest motivo suficiente para quedarse en el apartamento y esperar la llegada del médico. Hacia las seis de la tarde volvió a marcharse, no sin antes colocar una compresa caliente en el estómago de su hermano. Poco después de su partida, la situación se deterioró aún más. Los vómitos y la diarrea eran cada vez más intensos, aunque Chaikovski todavía tenía fuerzas para levantarse cada vez que lo necesitaba. Nazar consiguió trasladarlo de su dormitorio a la sala de estar, más espaciosa. En algún momento entre las seis y las ocho, Nazar desistió de esperar a Bertenson y «mandó llamar al primer médico que pudo encontrar, aunque todavía nadie pensaba en el cólera».

Al parecer, el médico llamado por Nazar nunca apareció. Vasili Bertenson no llegó hasta poco después de las ocho. Su llegada supuso otro momento fatídico en la historia de la enfermedad de Chaikovski. Nos dice Modest que «el médico no pudo determinar al principio que se trataba del cólera, aunque enseguida fue consciente de la extrema gravedad de la situación»[65]. El propio Vasili Bertenson, en unas memorias escritas mucho después y claramente autodefensivas, insistió en que, aunque hasta entonces no había tenido ocasión de presenciar personalmente a un enfermo de cólera, enseguida cayó en la cuenta de que se trataba de un caso «típico», pero no estaba dispuesto a asumir él solo la responsabilidad de su diagnóstico, en tanto que los familiares del compositor se resistían a creerlo[66]. Sin embargo, la práctica médica demuestra que el reconocimiento de esta enfermedad en sus primeras fases es complicado, ya que se parece mucho a otras indisposiciones digestivas, y el diagnóstico debe confirmarse siempre mediante un análisis microbiológico. En cualquier caso, el

tiempo seguía pasando. Después de recetar «todo lo necesario», como más tarde afirmaría, Vasili Bertenson fue a buscar a su hermano mayor, el médico de la corte Lev Bertenson, que gozaba de gran prestigio como especialista experimentado entre la alta sociedad de San Petersburgo. El estado de Chaikovski era cada vez más alarmante. Ahora se sentía demasiado débil incluso para moverse, mientras que los vómitos se volvían más atroces; una y otra vez caía en un estado de frenesí y gritaba a voz en cuello, quejándose de un insoportable dolor en el pecho. En un momento dado, se volvió hacia Modest y le dijo: «Creo que me estoy muriendo. ¡Adiós!», repitiendo estas palabras una y otra vez.

Pasadas las diez de la noche regresó Vasili Bertenson acompañado de su hermano Lev, quien no sólo diagnosticó categóricamente el cólera, sino que comprobó que se hallaba ya en su segunda y más peligrosa fase, la llamada fase álgida o fase de colapso. Desde la aparición de los primeros síntomas agudos en las primeras horas de la mañana del jueves hasta el dictamen del diagnóstico ya bien entrada la noche, había transcurrido casi un día entero. Es muy posible que esta demora fuese la principal responsable del fatal desenlace, ya que la enfermedad no pudo diagnosticarse a tiempo. En consecuencia, quedaban pocas esperanzas. Lev Bertenson declaró más tarde con franqueza en una entrevista con un periodista de *Nuevos Tiempos* (a veces incorrectamente referida como un historial clínico): «Encontré al difunto en la llamada fase álgida del cólera. El cuadro de la enfermedad era indiscutible y enseguida reconocí un caso muy grave de cólera»[67]. Inmediatamente después de pronunciar el diagnóstico, Lev Bertenson llamó a un asistente y ordenó a todos los presentes que se pusieran mandiles blancos como medida higiénica. En ese momento había ocho personas junto al paciente: Modest, Alexander y Konstantin Litke, Bob, Nazar, los dos Bertenson y el asistente médico. Hacia la medianoche, Chaikovski comenzó a sufrir espasmos tan violentos que le hicieron gritar a pleno pulmón. Luego preguntó a su hermano: «No es cólera, ¿verdad?». Modest trató de ocultarle la verdad, pero, cuando el compositor escuchó las advertencias del médico sobre las medidas preventivas contra la infección, exclamó: «¡De modo que es cólera!». Como los espasmos continuaban, empezaron a darle masajes, ya que «su cabeza y sus extremidades comenzaron a ponerse muy azules y se enfriaron completamente»[68]. Según Lev Bertenson, hacia las dos «habíamos conseguido controlar en buena medida los espasmos <…>. Los ataques de diarrea y los vómitos también se hicieron bastante menos frecuentes y severos». Bertenson se marchó en mitad de la noche, dejando a su hermano Vasili con el paciente[69].

Hoy en día, la infección del cólera se cura con la reposición completa de los líquidos corporales a través de la inyección intravenosa de una solución de cloruro de sodio (sal), combinada con bicarbonato de sodio o lactato de sodio para contrarrestar la acidosis, y mediante el uso de antibióticos capaces de reducir la duración de la diarrea y disminuir la necesidad de reposición de líquidos. Nada de esto, por supuesto, estaba disponible a finales del siglo xix, cuando el tratamiento seguía siendo en gran medida el tratamiento de sus síntomas. Incluso con un diagnóstico temprano correcto, los médicos rusos no podían hacer mucho más que intentar purgar la infección mediante el uso de laxantes, al tiempo que empleaban masajes, baños calientes y dosis de alcanfor, almizcle y otros estimulantes en un esfuerzo por contrarrestar el declive fatal de

las constantes vitales del enfermo. Se depositaban grandes esperanzas en el baño caliente como medio para restablecer la circulación y el pulso del paciente. En aquella época, la mayoría de la gente creía firmemente que, en los casos de cólera, especialmente en la peligrosa fase álgida, era esencial calentar el cuerpo, y la aparición de sudor se consideraba un éxito del tratamiento, ya que indicaba que los líquidos corporales estaban empezando a fluir de nuevo[70]. Por razones que se comentarán en breve, Lev Bertenson optó por no prescribir el tratamiento de baño caliente en la noche del jueves.

Después de que el mayor de los Bertenson abandonase la casa, los espasmos del compositor reaparecieron y se agudizaron. En medio de los ataques, Chaikovski se disculpaba repetidamente por las molestias que estaba causando, diciendo a cada cual que se fuera a la cama y agradeciendo el más mínimo servicio. Le angustiaba la inquietud de los que le rodeaban y temía que los aspectos externos de su enfermedad les repugnaran. A veces intentaba bromear. «Temo que acabéis perdiéndome el respeto después de todas estas cosas tan desagradables», le dijo a Bob en un momento dado. Hacia el amanecer, su ritmo cardíaco se debilitó tanto que Vasili Bertenson se vio «obligado a administrarle una inyección subcutánea de almizcle y alcanfor»[71]. Como resultado, el estado del paciente mejoró temporalmente y «se tranquilizó un poco, quejándose sólo de depresión anímica». Tenía sed, pero apartaba con repugnancia cualquier bebida que se le ofrecía.

A primera hora de la mañana, Vasili Bertenson pidió a Modest que acudiese a la policía para informar de la situación, de acuerdo con las normas oficiales relativas a la epidemia. En consecuencia, Chaikovski fue incluido en el boletín diario que enumeraba los pacientes de cólera que habían enfermado en San Petersburgo en el periodo comprendido entre las 12 de la mañana del 22 de octubre y las 12 del mediodía del 23 de octubre[72]. A las nueve de la mañana del viernes 22 de octubre, Vasili Bertenson fue relevado por el asistente de Lev, el doctor Mamonov, y ya no regresaría al apartamento durante todo ese día, confiando en su eminente hermano para que se hiciera cargo y dirigiera el tratamiento posterior. Es más, al día siguiente viajó desde San Petersburgo a la región de Smolensk para visitar a otro paciente[73].

Aquella mañana, el mayor de los Bertenson regresó a las once, hora en que se produjo la primera mejoría aparente del estado del enfermo. La lividez había desaparecido, pero quedaban manchas negras en la cara. Luego estas también desaparecieron y a mediodía los espasmos parecían haber cesado. Bertenson estaba convencido de que los ataques, que durante la noche habían amenazado su vida, habían sido controlados. Modest señaló que el «estado general del compositor había mejorado tanto que todos le consideraban salvado». Chaikovski llegó incluso a decir a Bertenson: «Gracias. Me habéis arrancado de las fauces de la muerte. Me siento infinitamente mejor que durante la primera noche». Por su parte, Mamonov fue sustituido a las tres de la tarde por otro asistente médico, Alexander Zander.

Todos pensaban que la enfermedad estaba cediendo poco a poco al tratamiento. Por el momento, Chaikovski sólo sentía una sed insaciable. En ese momento, aún no se habían observado signos claros de uremia, es decir, envenenamiento de la sangre por exceso de urea, que puede producirse en los casos de cólera si los primeros espasmos van acompañados de cambios

irreversibles en el funcionamiento de los riñones. Tampoco había indicios de la llamada fase tifoidea, una fiebre aguda y extenuante que a veces se produce en la última fase del cólera[74].

El viernes por la tarde, varios familiares y amigos cercanos fueron informados del estado del paciente. Ese día, Eduard Nápravník anotó en su diario: «Piotr Ilich Chaikovski, que está de visita en San Petersburgo, ha caído gravemente enfermo»[75].

El mayor de los hermanos Chaikovski, Nikolái, fue avisado y no tardó en acudir junto al lecho del enfermo; llegó al día siguiente, al igual que su sobrino más joven, Yuri, a quien las autoridades de la academia militar, a petición de Modest, le concedieron un permiso[76]. El sábado 23, la inquietante noticia se extendió por la capital. El periódico *Vida rusa* informaría *a posteriori:* «La simpatía y el amor que despierta Chaikovski lo demuestra el hecho de que, nada más conocerse su enfermedad, cientos de personas, tanto conocidas como extrañas, acudieron a su apartamento para interesarse por su estado. A todos ellos se les dijo que la situación seguía siendo sumamente grave, pero que el paciente estaba algo mejor»[77]. Durante los días siguientes, la prensa de San Petersburgo informaría regularmente al público sobre la evolución de su enfermedad[78].

A última hora de la tarde del sábado 23 de octubre, la gran duquesa Alexandra Iosifovna, madre del gran duque Konstantin y presidenta de la Sociedad Musical Rusa, envió un telegrama a Nikolái Stoyanovski, vicepresidente de la Sociedad: «Acabo de enterarme con horror y pesar de la grave enfermedad de Chaikovski; por favor, infórmeme sobre su estado de salud y dígame su dirección. Mis hijos y yo le apreciamos mucho. Que Dios le ayude. Alexandra»[79]. Se conserva un memorándum escrito ese mismo día por el secretario de la Sociedad y dirigido a Stoyanovski: «Es mi deber informar a Su Excelencia de que Piotr Ilich Chaikovski enfermó de cólera el jueves y se encuentra en un estado extremadamente grave. No se descarta una crisis fatal»[80]. Esa noche, el propio Stoyanovski y Avgust Gerke visitaron el apartamento de Modest. A partir de entonces, Gerke escribiría notas de sus visitas, con la evidente intención de utilizarlas como informe oficial sobre el estado de Chaikovski para la gran duquesa. La nota de Gerke de ese día dice: «Visité al enfermo en la tarde del 23 de octubre y encontré allí a [Bob] Davidov y Litke, y más tarde me fui a un concierto de cámara con Stoyanovski»[81].

El crítico musical Vasili Yastrebtsev recogió en su diario un encuentro que tuvo con Rimski-Korsakov el sábado por la noche. «Al preguntarle si era cierto que Chaikovski estaba tan gravemente enfermo», escribió Yastrebtsev, «Rimski me informó de que hoy mismo había visitado a Piotr Ilich <…> y había constatado que los rumores eran ciertos; que el miércoles pasado (20 de octubre) Chaikovski había estado en la Sociedad de Cámara y después había ido a Leiner, donde, tras haber comido espaguetis, había bebido un vaso de agua sin hervir; que esa misma noche había desarrollado todos los síntomas del cólera asiático, con convulsiones y espasmos; que en este momento se encuentra en un punto de inflexión, pero los médicos (Bertenson y los demás) temen que el cólera haya afectado a los riñones, en cuyo caso todo habrá terminado. Sin embargo, según los doctores, hay todavía una pequeña esperanza de que el tifus evolucione y, en ese caso, tendría una posibilidad de sobrevivir, con la ayuda de Dios; pero ¿quién puede saberlo

realmente? Esta enfermedad devastadora bien podría tener un efecto ruinoso en su estado interno. “Ya sabes”, continuó Rimski-Korsakov, “que Borodin sufrió esta horrible enfermedad, el cólera, unos dos años antes de su muerte y, cuando se recuperó, estaba casi irreconocible: había perdido casi por completo sus dotes creativas. ¿Qué pasará en este caso?”»[82]. Evidentemente, Rimski-Korsakov debía de haber hablado con uno de los médicos o con alguno de los familiares del compositor. En sus palabras, tal como las relata Yastrebtsev, resulta especialmente llamativa la referencia a la fase tifoidea del cólera (erróneamente llamada «tifus» por Rimski), que normalmente sigue a la fase álgida[83]. Si Chaikovski, como esperaban sus médicos, entraba en esta nueva fase en lugar de permanecer en la fase álgida, las probabilidades de sobrevivir eran mayores, ya que las complicaciones de esa patología eran más fáciles de tratar.

Ese mismo día, el gran duque Konstantin anotó en su diario: «He sido informado de que P[iotr] I[lich] Chaikovski ha contraído el cólera asiático y que su estado es muy grave. Su sobrino [Bob] Davidov está sirviendo como voluntario en la 4.ª compañía. Estoy muy inquieto por Piotr Ilich»[84]. A la mañana siguiente, domingo 24 de octubre, envió un telegrama a Modest: «La gran duquesa y yo estamos muy preocupados por Piotr Ilich. Agradeceríamos sinceramente cualquier información sobre su estado de salud. Os ruego que aceptéis mis disculpas por esta incómoda petición. Konstantin»[85].

El sábado transcurrió de forma tolerable para Chaikovski, aunque la falta de orina y la creciente amenaza de uremia seguían preocupando a los médicos. Se emplearon todos los medios posibles para dinamizar la actividad de los riñones, pero sin resultado. Esa misma noche, Lev Bertenson quiso sumergir al paciente en un baño caliente con la esperanza de restablecer la circulación de la sangre y de ese modo favorecer a los riñones. Posteriormente afirmó en su entrevista que fue precisamente el sábado cuando «los signos de intoxicación urémica se hicieron patentes»; el subsiguiente incremento de la diarrea, «que ahora era un síntoma de parálisis intestinal», desalentó definitivamente al enfermo, que dijo a su médico: «Déjeme marchar, no se atormente. De todos modos, no me recuperaré»[86]. Lev Bertenson sostuvo públicamente que fue la resistencia de Modest y de su hermano mayor, Nikolái, el principal obstáculo para que se le aplicara el baño al compositor el sábado[87], un extremo que Modest no desmintió. En cualquier caso, se abandonó la idea de aplicar el tratamiento de baño el sábado por la tarde, pero «la noche discurrió relativamente tranquila».

El domingo 24 de octubre por la mañana, Modest recibió una carta de Gerke en la que le preguntaba por la evolución de la situación y le instaba a que emitiera boletines periódicos y los fijara en algún lugar en la planta baja[88]. La respuesta de Modest fue breve: «La situación es prácticamente la misma»[89], pero los boletines empezaron a aparecer regularmente. Al mismo tiempo, delante de la casa seguía congregándose una multitud cada vez más numerosa a la espera de noticias[90].

Mientras tanto, la preocupación de los médicos por la inactividad de los riñones iba en aumento. Esa mañana, como recordaría más tarde el doctor Mamonov, «aparecieron signos muy claros de envenenamiento de la orina»[91]. Lev Bertenson llegó hacia la una de la tarde e inmediatamente dictaminó que se le aplicara con urgencia un baño caliente, que estuvo preparado a las dos.

Durante este tiempo, Chaikovski permaneció en un estado semiconsciente. «En un principio, no parecía entender muy bien lo que querían hacer con él», recordaría Modest, «pero luego consintió en recibir el baño y, cuando le introdujeron en él, fue plenamente consciente de lo que ocurría». Al cabo de un rato, quejándose de extrema debilidad, empezó a pedir que lo sacaran. Según los médicos, el baño «redujo por un tiempo los signos de envenenamiento de la sangre a través de la orina». Pero el fuerte sudor y la transpiración provocaron un debilitamiento del pulso, por lo que Modest concluiría más tarde que «el baño no produjo el efecto esperado».

A las dos y media, se dio al conserje del inmueble el primer boletín médico que describía el estado del enfermo (antes de la inmersión en el baño)[92]. A continuación, los médicos volvieron a intentar una inyección de almizcle para restablecer las constantes de Chaikovski y de nuevo la iniciativa pareció tener éxito[93]. Inmediatamente después, Lev Bertenson se marchó del apartamento con la sensación de que «el efecto inmediato del baño había sido beneficioso»[94]. Cuando Gerke visitó el apartamento a las cuatro y media, percibió expresiones de máxima inquietud en el pasillo de la planta baja, entre ellas las de Glazunov y el actor Konstantin Varlamov[95].

A las ocho, Mamonov fue reemplazado por Zander, quien más tarde recordaría que, por entonces, Chaikovski «se había quedado completamente en silencio, replegado sobre sí mismo y sin mostrar apenas interés por los que le rodeaban»[96]. Hacia las ocho y cuarto, el médico advirtió un repentino debilitamiento del pulso y se alarmó. En consecuencia, le administró una nueva inyección de almizcle y mandó llamar a Lev Bertenson. A las ocho y media, Gerke volvió a subir al primer piso del apartamento. Esta vez pudo hablar con Modest, pero este no tenía nada nuevo que contarle[97]. Chaikovski estaba entrando en estado comatoso. Su cabeza estaba muy caliente y su respiración era agitada y acompañada de gemidos. Poco después de las diez, Zander diagnosticó la aparición de un edema pulmonar.

Lev Bertenson y Mamonov regresaron y hallaron que el estado del paciente, que antes de las ocho parecía haber mejorado, había empeorado drásticamente. Su pulso cardíaco se había debilitado bruscamente y yacía en un estado semicomatoso, del que sólo podían sacarlo por espacios cada vez más cortos. Cuando se le preguntaba si quería beber, parecía recuperar momentáneamente la consciencia y respondía: «Sí» o «Por supuesto», y luego decía: «Ya está bien». A las diez y media, según Bertenson, «cualquier esperanza de un posible giro favorable en el curso de la enfermedad se desvaneció por completo». El estado letárgico de Chaikovski se hizo aún más profundo y su pulso se volvió indetectable, a pesar de las frecuentes inyecciones de sustancias estimulantes[98]. Cada cinco minutos se le aplicaba una mascarilla de oxígeno. Después de la medianoche había caído en una inconsciencia casi total.

El segundo boletín, que informaba sobre «un rápido y creciente declive de la actividad cardíaca y el apagamiento de la conciencia», llevó a Eduard Nápravník a anotar en su diario: «¡El estado de salud de P[iotr] I[lich] Chaikovski es desesperado!»[99]. A petición de Nikolái Chaikovski, a las once se mandó llamar a un sacerdote de la cercana catedral de San Isaac, pero, al llegar el clérigo y encontrar a Chaikovski demasiado débil para recibir el santo sacramento,

pronunció junto a su cama en voz muy alta una oración que Chaikovski no dio muestras de escuchar. Lev Bertenson y sus dos colegas continuaron aplicando incansablemente todas las medidas posibles para mantener la actividad cardíaca, como si todavía esperaran una recuperación milagrosa. Exhausto y desesperado por lo infructuoso de sus esfuerzos, Bertenson exclamó que había demasiada gente en el pequeño salón. En consecuencia, el tenor Nikolái Figner y el joven violinista Dmitri Bzul, que se habían colado unas horas antes, tuvieron que abandonar la estancia. Luego abrieron las ventanas.

A la una y media de la madrugada se emitió un tercer boletín: «El estado del paciente ha empeorado hasta tal punto que un inspector sanitario y funcionarios de la policía han llegado a la casa»[100]. Alrededor de las dos, tras reconocer que la situación era desesperada, Bertenson y Zander abandonaron el apartamento, encargando a Mamonov que se quedara con él hasta el final. El hijo de Lev Bertenson, Serguéi, que por entonces tenía ocho años, escribió más tarde en sus memorias: «Nunca olvidaré la expresión de mi padre cuando regresó a casa y dijo: “Todo ha terminado”. Luego rompió a llorar»[101].

La respiración de Chaikovski era cada vez más débil. De vez en cuando recuperaba la consciencia y entonces le preguntaban si quería beber, a lo que ya no respondía con palabras, tan sólo con gestos afirmativos o negativos. En estos últimos instantes de su vida, el compositor estaba rodeado de casi todos sus seres más queridos: sus hermanos Modest y Nikolái, su adorado sobrino Bob, Alexander y Konstantin Litke, así como su insustituible Aliosha, que había llegado desde Klin el domingo por la mañana. Además de Mamonov y un asistente médico, también estaban presentes Rudi Buchshoevden y el criado de Modest, Nazar Litrov, además de la esposa de este. Modest describió con detalle los últimos momentos de la vida de su hermano: «De repente, sus ojos, que hasta entonces habían estado semicerrados y vidriosos, se abrieron de par en par, mostrando una expresión de indescriptible lucidez. Alternativamente posó su mirada en las tres personas que estaban cerca de él y luego la elevó hacia el cielo. Durante unos instantes, algo en sus ojos se encendió, para enseguida desvanecerse con su último aliento. Eran poco más de las tres de la madrugada».

1*ZC,* 3, p. 642. Para un estudio documental detallado de los últimos días del compositor, véase *TLD.*

2*VC* (1980), p. 349.

3*PSSL,* 17, p. 43.

4Davidov, *Zapiski*, cit., p. 78.

5V. G. Val’ter, «P. I. Chaikovskii: K 10-oi godovshchine so dnia smerti», *Mir Bozhii* 11 (1903), p. 26.

6*VC* (1980), p. 330.

7*ZC,* 3, pp. 648-649.

8El relato de Modest se publicó como «Bolezn’ P. I. Chaikovskogo(pis’mo v redaktsiiu)» en *Novoe vremia,* 1 de noviembre de 1893; también como «Poslednie dni zhizni P. I. Chaikovskogo (pis’mo v redaktsiiu)» en *Novosti i Birzhevaia gazeta,* 1 de noviembre de 1893, y en *ZC,* 3, pp. 648-654. En lo sucesivo, será citado sin más referencias.

9La breve entrevista de Lev Bertenson sobre la evolución de la enfermedad de Chaikovski se publicó como «Bolezn’ P. I. Chaikovskogo» en *Novoe vremia,* 27 de octubre de 1893; también en

VC (1980), pp. 425-426; la breve entrevista del Dr. Nikolai Mamonov sobre la enfermedad se publicó como «U doktora N. N. Mamonova» en *Novosti i Birzhevaia gazeta,* 26 de octubre de 1893.

10K. N. Tokarevich y T. I. Grekova, *Po sledam minuvshikh epidemii,* Leningrado, 1986, pp. 31-48.

11B. V. Vladykin, *Materialy k istorii kholernoi epidemii 1892-95 gg. v predelakh Evropeiskoi Rossii,* San Petersburgo, 1899; *Entsiklopedicheskii slovar' F. A. Brokgauza i I. A. Efrona,* 41 vols., San Petersburgo, 1890-1907, s. v. «kholera»; *Encyclopaedia Britannica,* 10.ª ed., 1910, s. v. «cholera».

12*Novosti i Birzhevaia gazeta,* 6 de septiembre de 1893.

13*Ibid.,* 12 de septiembre de 1893.

14*Ibid.,* 30 de septiembre-24 de octubre de 1893.

15*Ibid.,* 10 de septiembre de 1893.

16V. M. O[strov]skii, «kholera», *Entsiklopedicheskii slovar',* cit., 37, pp. 513-514; I. M. Dogel', *Aziatskaia kholera: Preduprezhdenie i lechenie ee,* Kazán, 1905.

17*Novosti i Birzhevaia gazeta,* 12 de septiembre de 1893.

18*Ibid.,* 30 de septiembre de 1893; *Novoe vremia,* 30 de septiembre de 1893.

19*Novosti i Birzhevaia gazeta,* 24 de octubre de 1893; *Novoe vremia,* 24 de octubre de 1893.

20V. P. Kolomiitsov, *Stat'i i pis'ma,* Leningrado, 1971, pp. 64-65.

21La Wayne Leno, *The Untold Story of Adele aus der Ohe,* Edina, 2012, pp. 94-95.

22*Peterburgskii listok,* 18 de octubre de 1893.

23*BSP,* p. 78.

24Rimskii-Korsakov, *Polnoe sobranie sochinenii,* cit., 1, p. 193.

25*ZC,* 3, p. 643.

26*VC* (1980), p. 328.

27*Ibid.,* p. 397.

28*Ibid.,* p. 209.

29*PSSL,* 17, p. 205.

30*Syn otechestva,* 18 de octubre de 1893.

31*Peterburgskii listok,* 17 de octubre de 1893.

32*Birzhevye vedomosti,* 18 de octubre de 1893.

33*ZC,* 3, pp. 644-645.

34E. F. Napravnik, *Pamiatnaia kniga: 1891-1896,* entrada del 16 de octubre de 1893. RIII, f. 21, op. 1, ed. kh. 227, ll. 57-58.

35*ZC,* 3, p. 645.

36*PSSL,* 17, p. 205.

37Avgust Gerke era un viejo amigo de Chaikovski desde los días de la Escuela de Jurisprudencia. Llegó a ser abogado y más tarde senador; también formó parte de la junta directiva de la Sociedad Musical Rusa. Chaikovski le dedicó la pieza para piano «Tendres reproches», la tercera de las *Dieciocho piezas,* op. 72.

38V. E. Napravnik, [«Vospominaniia»], RGALI, f. 2658, op. 1, ed. khr. 844, l. 3.

39V. E. Napravnik, *Eduard Frantsevich Napravnik i ego sovremenniki,* Leningrado, 1991, p. 314.

40*Rossiia*, 18 de julio de 1900.

41V. V. Bessel', «Neskol'ko slov po povodu vozobnovleniia 'Oprichnika' P. Chaikovskogo na stsene Mariinskogo teatra», *Russkaia muzykal'naia gazeta* 12 (1897), p. 1720.

42*ZC,* 3, p. 646.

43*Peterburgskii listok,* 26 de octubre de 1893.

44*VC* (1980), pp. 196-197. No es posible establecer con exactitud el día en que tuvo lugar el último encuentro de Pogozhev con Chaikovski en los despachos de los Teatros Imperiales: pudo ser el lunes, el martes o el miércoles.

45*Novosti i Birzhevaia gazeta,* 26 de octubre de 1893.

46*PSSL,* 17, p. 206.

47V. K. Travskii, «Sovremenniki o P. I. Chaikovskom», *Teatr i zhizn'* 170 (1913), p. 12; Bessel', «Neskol'ko slov», cit., p. 1720.

48*ZC,* 3, p. 647; *Novoe vremia,* 26 de octubre de 1893; Travskii, «Sovremenniki», cit., p.12.

49*PSSL,* 17, p. 205 nota 2, p. 207 nota 1; *VC* (1980), p. 330; *Novosti i Birzhevaia gazeta,* 26 de octubre de 1893.

50*BSP,* p. 86.

51*Novosti i Birzhevaia gazeta,* 28 de octubre de 1893.

52*ZC,* 3, p. 647; *Novoe vremia,* 26 de octubre de 1893. La biografía de Modest indica incorrectamente el año de la muerte de Nikolai Bochechkarov como 1876.

53*ZC,* 3, p. 647.

54*BSP,* pp. 89-90.

55*ZC,* 3, p. 647.

56*PSSL,* 17, p. 207. La afirmación de algunos estudiosos de que la carta a Grekov fue escrita dos días antes (cf. *BSP,* pp. 83-84) suscita dudas, dado que sus primeros editores, en el número del 27 de octubre de 1893 de *Odesskii listok*, estaban en posesión del original e indicaron claramente el 21 de octubre como fecha de redacción de la misma.

57Hay serias razones para creer que la breve nota a Olga Nápravník, esposa de Eduard Nápravník, que Chaikovski supuestamente escribió ese día –«¡Querida Olga Eduardovna! Hoy no partiré. ¡Beso tus manos! P. Chaikovski» (*PSSL,* 17, p. 206)– fue escrita, en realidad, en noviembre de 1890, no en 1893. Cf. *BSP,* pp. 93-94.

58*VC* (1980), pp. 209-210.

59*BSP,* p. 186.

60O[strov]skii, «kholera», *Entsiklopedicheskii slovar'*, cit., 37, p. 511.

61*BSP,* pp. 87-90.

62*The Merck Manual of Diagnosis and Therapy, 18th ed.,* Whitehouse Station, NJ, 2006.

63Richard J. Evans, *Death in Hamburg: Society and Politics in the Cholera Years, 1830-1910,* Nueva York, 1987, pp. 227-228.

64*Syn otechestva,* 6 de noviembre de 1893.

65Según las memorias de Alina Briullova, sólo después de que Vasili Bertenson examinara al paciente fue enviado Nazar a buscar a Modest, que fue «descubierto en el teatro» (*VC* [1980], p. 119).

66*VC* (1980), p. 342.

67*Novosti i Birzhevaia gazeta,* 26 de octubre de 1893.

68*Ibid*.

69*Novoe vremia,* 27 de octubre de 1893; *VC* (1980), p. 425.

70Dogel', *Aziatskaia kholera,* cit.; Evans, *Death in Hamburg,* cit., pp. 337-339.

71*Novoe vremia,* 27 de octubre de 1893; *VC* (1980), p. 425.

72*Vedomosti Sankt-Peterburgskogo gradonachal'stva i stolichnoi politsii,* 24 de octubre de 1893;

Peterburgskii listok, 24 de octubre de 1893.

73Cf. *TLD,* p. 90 nota 11.

74Cf. *Novoe vremia,* 27 de octubre de 1893; *VC* (1980), p. 425.

75Napravnik, *Pamiatnaia kniga,* entrada del 22 de octubre de 1893. RIII, f. 21, op. 1, ed. kh. 227, ll. 57-58.

76*VC* (1980), p. 333.

77*Russkaia zhizn',* 25 de octubre de 1893.

78Cf. *Novosti i Birzhevaia gazeta,* 24 de octubre de 1893; *Birzhevye vedomosti,* 24 de octubre de 1893.

79*BSP,* p. 76.

80*Ibid.,* p. 104.

81*Ibid*.

82Iastrebtsev, *N. A. RimskiiKorsakov: Vospominaniia,* cit., 1, pp. 125-126.

83Rimski-Korsakov se equivoca al afirmar que Chaikovski fue a la Sociedad de Música de Cámara el miércoles (ya que sabemos que esa noche estuvo en el Teatro Alexandrinski en compañía de sus amigos). El vaso de agua sin hervir que supuestamente bebió el compositor en el restaurante Leiner fue el rumor más común y extendido de la época.

84K. R. [Konstantin Romanov], *Dnevniki*, cit., p. 200.

85*BSP,* p. 76.

86*Novoe vremia,* 27 de octubre de 1893; *VC* (1980), pp. 425-426.

87*Ibid*.

88*BSP,* pp. 106-107.

89*Ibid.,* p. 107.

90*Peterburgskaia gazeta,* 25 de octubre de 1893.

91*Novosti i Birzhevaia gazeta,* 26 de octubre de 1893.

92*Peterburgskaia gazeta,* 25 de octubre de 1893; *Novosti i Birzhevaia gazeta,* 25 de octubre de 1893.

93Cf. la nota de Avgust Gerke, escrita a las 16:30 horas de ese domingo: «El baño se llevó a cabo, la extrema debilidad hizo necesarias inyecciones de alcanfor y almizcle»; *BSP,* p. 108.

94*Novoe vremia,* 27 de octubre de 1893; *VC* (1980), p. 426. Cf. Mamonov en *Novosti i Birzhevaia gazeta,* 26 de octubre de 1893.

95*BSP,* p. 109.

96P. Vaidman, «"Klinskaia tetrad'' B. V. Asaf'eva», *Sovetskaia muzyka* 6 (1990), p. 116.

97*BSP,* p. 110.

98*Novoe vremia,* 27 de octubre de 1893; *VC* (1980), p. 426.

99Napravnik, *Pamiatnaia kniga,* entrada del 24 de octubre de 1893. RIII, f. 21, op. 1, ed. kh. 227, ll. 57-58. Para el segundo boletín, véanse *Peterburgskii listok,* 25 de octubre de 1893; *Peterburgskaia gazeta,* 25 de octubre de 1893; *Novosti i Birzhevaia gazeta,* 25 de octubre de 1893.

100*Peterburgskaia gazeta,* 25 de octubre de 1893; *St. Petersburger Zeitung,* 26 de octubre de 1893.

101Sergei Bertenson, *Vokrug iskusstva (1885-1962)*, Hollywood, Cal., 1957, p. 20.

30. Muerte en San Petersburgo

«La cruel epidemia no ha perdonado ni siquiera a nuestro famoso compositor P. I. Chaikovski». El lunes 25 de octubre por la mañana, todos los periódicos de San Petersburgo publicaron las primeras noticias de su muerte. «Cayó enfermo el pasado jueves –continuaba la información de la *Gaceta de Noticias y Bolsa*– e inmediatamente la enfermedad adquirió una extrema gravedad. <…> A las 3 de la madrugada P. I. Chaikovski nos dejó. P. I. Chaikovski fue tratado por varios médicos, encabezados por el médico de la corte L. B. Bertenson»[1]. Informaciones similares aparecieron en todos los principales periódicos. Ese mismo día, Eduard Nápravník anotó en su diario: «Poco después de las tres de la mañana, nuestro mejor compositor ruso moderno, *Piotr Ilich Chaikovski*, falleció de cólera asiático tras cuatro días de enfermedad»[2].

Por la mañana, Modest envió un telegrama al gran duque Konstantin informándole de la muerte del compositor. «Piotr Ilich ha fallecido a las tres de la mañana», escribió Konstantin en su diario momentos después de recibir el telegrama. «Me siento desgarrado. Le quería y le respetaba como músico. Éramos buenos y auténticos amigos, y le echaré mucho de menos»[3]. El gran duque envió inmediatamente un mensaje de condolencia a Modest firmado por él y por su esposa: «La noticia es terriblemente dolorosa. Lamentamos profundamente la pérdida de Piotr Ilich. Hacía tiempo que le queríamos sinceramente. Que el Señor lo tenga en su seno y a vosotros os envíe consuelo. Konstantin. Elizaveta»[4]. Esa misma noche, Konstantin añadió en su diario: «Tardé un buen rato en recuperarme de la terrible noticia de la muerte de Chaikovski. Nos ha dejado un tesoro del arte ruso. Mantuve correspondencia con él y conservo no pocas de sus cartas»[5]. Al día siguiente, desde la residencia del zar en Gatchina, cerca de San Petersburgo, Konstantin continuó: «Ayer por la mañana perdí por completo pie. No dejaba de lamentar la prematura muerte de Chaikovski. A todo el mundo le ha impactado. <…> He intentado escribir un poema sobre la muerte de Chaikovski, pero no me ha salido nada. <…> El zar y la zarina están muy afectados por su muerte»[6].

El lunes, Lev Bertenson había enviado a Modest sus condolencias personales. «Mi muy querido Modest Ilich», escribió. «Quisiera abrazarte calurosamente y decirte lo profundamente conmovido que estoy por nuestra horrible desgracia común, pero soy incapaz de hacerlo porque apenas puedo caminar y no puedo salir. La espantosa enfermedad que se ha llevado la vida de tu inolvidable hermano me ha unido a él, a ti y a todos aquellos que lo amaban. No puedo recuperarme de esta terrible tragedia que he tenido que presenciar, y no tengo fuerzas para transmitiros todo el dolor que siento. Sólo puedo deciros una cosa: vuestro dolor es el mío. Tu devoto y sincero amigo Lev Bertenson»[7]. Su hermano menor, Vasili, que, como ya hemos visto, había abandonado San Petersburgo el viernes para visitar a otro enfermo en la región de Smolensk, también envió a Modest un telegrama: «No hay palabras para expresar mi dolor. Que el Señor os conceda fuerzas para soportar tan terrible pérdida»[8]. Anton Rubinstein estaba en Dresde, en medio de una gira de conciertos, cuando le llegó la noticia de la muerte de Chaikovski. «¿Es posible que sea esta la voluntad de

Dios?», escribió amargamente a su hermana el 30 de octubre/11 de noviembre. «¡Qué pérdida para la música en Rusia! Y ha ocurrido en la plenitud de su vida –sólo tenía 50 años– ¡y todo ello a causa de un vaso de agua! Todo es un sinsentido: la vida, la creatividad y todo lo demás»[9]. Se trataba sin duda de un sentido homenaje del maestro a su antiguo alumno, que se había convertido en un gran hombre, a pesar de lo tortuosa que había resultado la relación entre ambos.

Durante toda la mañana del día de su óbito, el cuerpo de Chaikovski permaneció en una pequeña habitación sobre la otomana en la que había muerto. Una comisión sanitaria tomó las medidas de rutina contra la propagación del cólera. Desde primera hora, las puertas de la calle permanecieron abiertas para acoger el flujo constante de estudiantes, colegas y admiradores del compositor que acudieron en masa al apartamento de Modest. Nadie podía dar crédito a la terrible noticia. Un reportero de *Nuevos Tiempos* que logró contemplar esa mañana el cadáver señaló que «el difunto reposa <…> como si estuviera vivo y parece, por así decirlo, haberse quedado dormido»[10]. El primer réquiem estaba previsto para las dos de la tarde. El apartamento se llenó rápidamente de personas que querían verle por última vez. A la una se había congregado tal multitud que era imposible pasar del vestíbulo y poco a poco la fila de los que esperaban ansiosos por entrar se extendía a lo largo de los cuatro tramos de la escalera que subía desde la calle. Entre la multitud se encontraban numerosas personalidades de la sociedad y del mundo de la música, la literatura y el arte, así como funcionarios, oficiales del ejército, actores, estudiantes universitarios y alumnos de instituto. En un intento de acoger al gran número de personas en duelo, los familiares del compositor solicitaron permiso al Santo Sínodo ese mismo día para trasladar al difunto a la cercana catedral de San Isaac, pero finalmente se decidió que era demasiado tarde para hacer cualquier cambio.

A las dos se abrieron las puertas de una sala de recepción situada en una esquina del apartamento, donde el cuerpo del compositor, ya vestido con un traje negro, había sido trasladado y ahora yacía en un catafalco bajo tapizado de satén blanco. Un sudario transparente cubría el cuerpo hasta el cuello. «Su rostro, completamente expuesto, había dejado de reflejar el sufrimiento de la penosa enfermedad», escribió la *Gaceta de San Petersburgo*. «Era de un amarillo apergaminado, aunque de aspecto sereno, impasible: el rostro de un hombre exhausto que duerme plácidamente, y sólo la cercana presencia de alguien que tocaba continuamente los labios y las fosas nasales del difunto con un paño de color claro empapado en solución carbólica recordaba la terrible enfermedad que abatió al difunto»[11].

Un corresponsal del periódico moscovita *Noticias del Día,* que fue uno de los primeros en acudir al apartamento, escribió: «El amable y orondo portero se mostraba profundamente afligido: “Un caballero tan sencillo. Fue a cenar a Leiner… y ahora hay tanta gente… Y ni siquiera era general…”. <…> En la planta de abajo me encontré con un crítico musical de un periódico. Nos pusimos a hablar y de pronto se echó a llorar. “Dios mío”, repetían sus labios secos, y sus ojos, enrojecidos por las lágrimas, miraban inexpresivos al vacío… Arriba todo estaba preparado para el réquiem. En el catafalco cubierto de raso, con una expresión tranquila –podría decirse que lírica– en el rostro, yacía el difunto,

transparente, como de cera, sin ninguna huella de sufrimiento, o, mejor dicho, reconciliado con el sufrimiento. Estaba vestido con una levita y cubierto con un sudario transparente. <…> Dos estudiantes sostenían una corona de flores. <…> Dos señoras vestidas de negro lloraban en un rincón. Cerca, con expresiones tensas en los rostros, se encontraban cantantes, músicos, críticos, todo un enjambre de personas que han sido nutridas por la gran musa del difunto. <…> En medio del silencio, un asistente médico aplicaba a los labios y fosas nasales del difunto un pañuelo con líquido desinfectante. <…> ¿Qué es la vida? Todo termina con un acorde sin esperanza»[12].

El réquiem fue interpretado por el clero de la iglesia de San Panteleón y por el coro masculino de la Ópera Imperial Rusa, dirigido por Fiódor Bekker, que cantó desde la sala contigua. Entre los asistentes con vínculos profesionales y amistosos con el fallecido se encontraban Laroche, Nápravník, Liadov, Glazunov, Rimski-Korsakov, Ivan Vsevolozhski y el bajo Fiódor Stravinski (el padre del compositor). Piotr Jurgenson también se desplazó desde Moscú para el servicio. Los periódicos informaron de la presencia de personalidades de alto rango, como el teniente general Alexander Panteleyev, director de la Escuela de Jurisprudencia, y dos antiguos graduados de la misma, el consejero privado Avgust Gerke e Ivan Turchaninov, vicegobernador de San Petersburgo. Uno de los primeros en rendir homenaje a Chaikovski ese día fue Serguéi Diaghilev, un joven desconocido por entonces. Al parecer, llevó la primera corona de flores[13].

Diez años más tarde, Rimski-Korsakov, que por entonces había olvidado algunos detalles (en particular, que el cuerpo de Chaikovski había sido cubierto con un sudario transparente hasta el cuello y que su cara era periódicamente rociada con solución carbólica), se extrañaba en sus memorias: «[El] inesperado fallecimiento de Chaikovski sorprendió a todo el mundo; luego vinieron los réquiems y el funeral. Qué extraño que, aunque la muerte fuera consecuencia del cólera, hubiera acceso libre a los réquiems. Recuerdo que [Alexander] Verzhbilovich [violonchelista y profesor del Conservatorio de San Petersburgo], totalmente borracho después de algún tipo de arrebato, besó la cara y la cabeza del cadáver»[14].

En realidad, no había nada extraño en ello. A pesar de los temores y prejuicios sobre el cólera que aún persistían, la opinión médica predominante de la época sostenía que una víctima del cólera sólo era contagiosa en la primera fase –la álgida– de la enfermedad. Aunque la anterior política gubernamental había desaconsejado enérgicamente los funerales multitudinarios y los banquetes fúnebres en honor de las víctimas del cólera y, en particular, de aquellas personas pertenecientes a las clases inferiores, una resolución especial del Consejo Médico Central en la primavera de 1893 permitió específicamente los servicios públicos y los rituales en relación con los funerales de estos difuntos[15]. Incluso la decisión de mantener abierto el ataúd no era en absoluto improcedente[16].

«Habida cuenta de que Piotr Ilich no murió de cólera (el cólera había sido atajado el viernes) sino de una infección de la sangre y que, por lo tanto, no podía hablarse de riesgo de contagio, el ataúd permaneció abierto durante un buen rato», escribió un periodista de la *Gaceta de San Petersburgo*[17]. Con la precaución añadida de la desinfección constante de los labios y las fosas nasales

del cadáver, incluso el violonchelista borracho Verzhbilovich tenía pocos motivos para preocuparse.

Durante la enfermedad de Chaikovski, los médicos permitieron que varios familiares y sirvientes permanecieran en el apartamento, así como que algunos amigos vieran al paciente en su lecho de muerte, y ninguno de ellos se contagió posteriormente. En cuanto al tratamiento sanitario de los espacios en los que la enfermedad mortal de Chaikovski había seguido su curso, la policía y los miembros de la comisión sanitaria aplicaron todas las normas prescritas. El periódico *Nuevos Tiempos* señaló que, durante el primer réquiem del lunes, alguien de la comisión pasaba de vez en cuando con un atomizador de líquido antiséptico para desinfectar el aire del apartamento[18]. En realidad, se trataba de medidas puramente rutinarias, ya que para entonces los médicos estaban convencidos de que «la desinfección completa de una habitación previamente ocupada por un enfermo de cólera puede lograrse secando, ventilando y calentando dicha habitación»[19].

Sin embargo, Rimski-Korsakov no era el único en albergar prejuicios sobre la enfermedad. El gran duque Konstantin escribiría en su diario el martes: «No pude asistir a los réquiems por Chaikovski, ya que en casa temen el contagio. Regresé a Strelna a las cuatro»[20]. La máscara mortuoria de Chaikovski fue tomada por el escultor polaco Sławomir Celińsky antes del primer servicio religioso del lunes. Al mismo tiempo, su última fotografía la realizó Nikolái Gundrizer, el fotógrafo de los Teatros Imperiales. «El rostro del compositor –señaló *Nuevos Tiempos*– conservaba su expresión habitual y mostraba una impronta de absoluta serenidad»[21].

Después del primer servicio de réquiem, cientos de admiradores de Chaikovski que habían estado esperando fuera pudieron entrar y despedirse del difunto. Este era el aspecto de la sala según las palabras de un periodista: «En una habitación esquinada con cinco ventanas, cuyas blancas persianas están bajadas, se encuentra un catafalco bajo, armado de forma precipitada y tapizado de satén con flecos. Sobre este catafalco yace el cuerpo del difunto Piotr Ilich, vestido con un traje negro, con la cabeza orientada hacia un rincón donde parpadea un cirio ante un crucifijo. Alrededor del cuerpo hay velas encendidas en altos candelabros adornados con crespones. A un lado, junto a un atril, un corista de la catedral de San Isaac lee el salterio. Las bajas paredes de la habitación de techo bajo están decoradas con grabados y pinturas de temas bíblicos. También está colgado un retrato del difunto compositor, el último suyo, que ha conservado sus rasgos para la posteridad y en el que Piotr Ilich aparece en una pose profundamente reflexiva. Al contemplar este retrato, es difícil creer que preceda en tan poco tiempo al de ese mismo rostro doliente, que exhibe trazas de un terrible sufrimiento. <…> En la sala se respira un ambiente sofocante debido al enorme gentío que la abarrota»[22].

El segundo y último servicio de réquiem del lunes, que duró desde las siete hasta pasadas las ocho, también atrajo a un buen número de personas y después se ofrecieron oraciones especiales. Otro reportero señaló: «Sobre un cojín a los pies del difunto yace la Orden de San Vladimir, que le fue otorgada por Su Majestad Imperial por la cantata de coronación que escribió en 1883»[23]. A las nueve, el cuerpo de Chaikovski fue introducido en el ataúd en presencia de unos

pocos familiares y amigos íntimos. Se tomaron todas las medidas prescritas contra la propagación del cólera. El cuerpo fue envuelto en una sábana empapada en una solución de cloruro mercúrico. El féretro interior, de metal, se soldó y el exterior, de roble barnizado con una cruz de madera tallada en la tapa, se cerró con tornillos. Como era preceptivo en el caso de una víctima de esta enfermedad, todo se hizo en presencia de la policía[24]. Nikolái Kashkin, que acudió al día siguiente al funeral de Chaikovski acompañando a una delegación del Conservatorio de Moscú, recordó que, al llegar, encontró el ataúd cerrado y sellado[25]. El martes [26], todos los matutinos publicaron en sus portadas el anuncio oficial de la muerte del compositor, junto con sus obituarios. Ese día se programaron cuatro servicios de réquiem. Dos de ellos fueron servicios especiales, uno a petición de la Escuela de Jurisprudencia, al que asistieron antiguos y actuales estudiantes de la misma, y el otro a petición de la Ópera Imperial Rusa. Los otros dos servicios fueron públicos, con la participación de los coros privados Arkhangelski y Sheremetiev26. Al final del réquiem vespertino, entró en el apartamento un sacerdote que no dijo su nombre, pero pidió permiso para rezar por el descanso del alma de Chaikovski. Su petición fue concedida y un coro improvisado entonó de forma conmovedora los himnos del réquiem ortodoxo. A este quinto servicio no programado asistieron Nikolái Figner, César Cui y el destacado abogado Vladimir Gerard.

El martes por la noche llegó también la delegación del Conservatorio de Moscú. El director del conservatorio, Vasili Safonov, y su profesor más veterano, Kashkin, colocaron «una gran y elegante corona de rosas de metal»[27]. Un reportero de *Nuevos Tiempos* describió sus impresiones de ese día: «A lo largo de la escalera que conduce al apartamento del hermano del fallecido desfila en ambas direcciones una interminable hilera de gente. La puerta del apartamento está constantemente abierta. Miles de personas han pasado hoy por ella. La habitación de la esquina, en la que está situada el féretro, produce una impresión muy singular: la decoración tropical [es decir, las palmeras y otras plantas tropicales de la habitación], las cortinas blancas recogidas en las ventanas y las guirnaldas que cuelgan de las paredes producen una atmósfera de sereno y silencioso dolor. <…> La habitación está en semipenumbra, con dos lámparas ardiendo en las esquinas y gruesas velas de cera parpadeando tenuemente alrededor del féretro. Las habitaciones contiguas también están llenas de gente y, en ellas, cada objeto, desde un espejo vuelto hacia la pared hasta un piano con el teclado cerrado, recuerda el triste acontecimiento. La otomana en la que el difunto falleció se encuentra en el mismo lugar, pero nadie se recuesta en ella y el borde en el que uno podría sentarse está protegido con cojines»[28].

La habitación en la que yacía el cadáver estaba literalmente inundada de flores. Había festones colgados en las paredes y el propio ataúd estaba cubierto y abarrotado de ellos. Unas velas y una lámpara de araña resplandecían sobre esta florida tapicería. La aglomeración de gente llenaba el pasillo y las tres pequeñas habitaciones. «Bajo el techo de poca altura, el canto de los clérigos “Con los santos descansad” suena un tanto apagado», escribió otro reportero, «y su triste melodía se funde con los sollozos de las damas. De vez en cuando se oye un sonoro e incontenible lamento»[29]. Los periódicos del martes anunciaron que las clases en el conservatorio se suspendían durante tres días y que el segundo

concierto sinfónico de la temporada de la Sociedad Musical, que debía celebrarse a finales de mes, se había reprogramado para el 6 de noviembre, de modo que pudiera dedicarse a la memoria de Chaikovski. Se designó a Eduard Nápravník como director de orquesta y el programa estaría compuesto exclusivamente por música del difunto. En el transcurso de ese día también se celebraron servicios de réquiem en la Escuela de Jurisprudencia, el Conservatorio y el Teatro Mariinski.

El miércoles 27 continuó la avalancha de gente que quería dar el último adiós al compositor. Como señaló un periódico, durante todo el día «hubo una extraordinaria afluencia de tráfico en las proximidades de la casa en la que falleció el inolvidable músico. Los carruajes se detenían continuamente en la entrada, alrededor de la cual la gente se agolpaba desde primera hora de la mañana, disminuyendo y aumentando como las olas del mar. A lo largo de la escalera que lleva al quinto piso y al apartamento donde yace Piotr Ilich había una hilera interminable de personas. <…> Las delegaciones que traían coronas de flores apenas podían llegar hasta el féretro de Chaikovski, ya sumergido bajo montones de las más diversas y artísticamente diseñadas coronas de metal que habían sido depositadas el día anterior. Las paredes de la sala estaban cubiertas hasta el techo de coronas; también las había en los alféizares de las ventanas y en las sillas, en una palabra, dondequiera que hubiera un espacio libre. A las dos de la tarde, es decir, al comienzo del réquiem, era físicamente imposible entrar en el apartamento, desde el cual el maravilloso canto del coro de la ópera era apenas audible para los que estaban fuera»[30].

Durante esos tres días, en efecto, se colocaron un gran número de espléndidas coronas metálicas, con entrelazos de cintas de crepé. Las había del personal y de la dirección de los Teatros Imperiales; de Figner y su esposa Medea; de Rimski-Korsakov, Liadov y Glazunov; del director francés Colonne y su orquesta con la inscripción «Ami, nous te pleurons tous» («Amigo, todos te lloramos»), y también una de la señora von Meck. «A todo el mundo le llamó la atención una corona de flores que llevaba la inscripción: “De su esposa que le adoraba”», anotó un periodista desconcertado. «Este detalle suscitó muchas murmuraciones y salió a relucir que Chaikovski se había casado a finales de la década de 1860 [*sic*] cuando vivía en Moscú, aunque su vida conyugal duró apenas unos meses»[31]. Antonina estaba en Moscú cuando le llegó la noticia de la muerte de su marido y, naturalmente, acudió a San Petersburgo para asistir al funeral. Los parientes y amigos cercanos de Chaikovski estaban preocupados por que pudiera causar problemas. Se pidió consejo a un amigo de la familia, Avgust Gerke, que colaboraba en la organización del funeral. «Querido Modest», respondió Gerke, «me apresuro a tranquilizarte sobre la posibilidad de que esa “individua enferma” acabe presentándose. A la primera muestra de “agitación”, la policía ha recibido instrucciones de decirle en términos tajantes que debe permanecer tranquila y no perturbar el silencio; de lo contrario, será apartada del cortejo e incluso, si persiste en su actitud, esta enferma será puesta bajo arresto. Yo mismo me situaré cerca del coche fúnebre una vez haya organizado [el orden de] todas las delegaciones»[32]. Al final, todas estas preocupaciones resultarían infundadas, ya que la presencia de Antonina en el funeral no dio lugar a ningún incidente. El réquiem final del miércoles por la noche se distinguió por una particular solemnidad y atrajo a un gran número de personas. Los asistentes se agolparon en

la entrada, a lo largo de la escalera y en el apartamento, donde cada habitación estaba abarrotada. Hasta las diez de la noche no se consiguió desalojar el apartamento y, aun así, algunas personas permanecieron en la calle frente a la entrada hasta la medianoche. Ese día, y no antes, Anatoli llegó por fin desde Nizhni Novgorod.

Se había abierto un debate sobre el lugar donde debía ser enterrado el compositor. Los moscovitas, encabezados por Brandukov y Taneyev, exigían que fuera enterrado en Moscú o en Klin, alegando que ese había sido el último deseo de Chaikovski[33]. Sin embargo, sus parientes pensaban de otra manera y decidieron que debía ser enterrado en San Petersburgo. «Mi hermano pasó sus mejores años en Petersburgo», dijo Modest a los periodistas más tarde. «Fue aquí donde se formó, primero en la Escuela de Jurisprudencia y luego en el Conservatorio, aquí donde cosecharon sus primeros éxitos sus óperas y sinfonías, aquí donde tuvo un mayor número de vínculos artísticos. Pero el enorme aprecio de Piotr Ilich por San Petersburgo obedecía también a otras razones. Aquí, en San Petersburgo, murieron y fueron enterrados nuestros padres y, el año pasado, también nuestra hermana en el monasterio Alexander Nevski»[34]. Se decidió distribuir billetes especiales para participar en el cortejo fúnebre de la mañana siguiente, para entrar en la catedral de Kazán, donde iba a tener lugar el servicio fúnebre, y para acceder al cementerio del monasterio Alexander Nevski. Sin embargo, la demanda de entradas fue demasiado grande y no pudo satisfacerse. Sesenta mil personas habían solicitado acceso a la catedral de Kazán, donde apenas caben seis mil.

Alejandro III, al recibir la noticia de la muerte de Chaikovski, se mostró «muy afectado», como hemos visto en el diario del gran duque Konstantin, y decidió correr él mismo con los costes del entierro del compositor, encargando a la dirección de los Teatros Imperiales la organización del funeral. En la carta del conde Illarion Vorontsov-Dashkov, ministro de la Corte Imperial, quien se lo había sugerido, el zar escribió: «Por supuesto, hagámoslo así. Qué tristeza y qué desconsuelo»[35]. Esta decisión supuso en su momento lo que hoy entenderíamos como un «funeral de Estado», algo sin precedentes para una figura cultural, ajena a la política. Sólo en dos ocasiones anteriores un monarca ruso había mostrado cierto grado de favor a un intelectual a su muerte. En ambos casos, el monarca había sido Nicolás I, que escribió una carta al moribundo Pushkin tras el duelo mortal del poeta y que acudió personalmente a presentar sus últimos respetos al historiador Nikolái Karamzin en la víspera de su entierro.

El entierro del gran hombre, tan querido por toda la nación, tuvo lugar el jueves 28 de octubre. «La intelectualidad entera de la ciudad acudió al entierro de Chaikovski», escribió *Nuevos Tiempos*. «Toda persona capaz de sentir, percibir y apreciar la música deseaba presentar sus últimos respetos al gran compositor, contemplar por un momento su féretro, suspirar amargamente por una pérdida tan prematura. Dignatarios, estudiantes, artistas de la palabra y el pensamiento, y una gran multitud de gente común vinieron *en masse* a acompañar a Chaikovski a su tumba; todos hicieron la señal de la cruz por el reposo de la extinguida “luz cenital del arte musical ruso”, según rezaba una de las coronas»[36]. A primera hora de la mañana del jueves llegó una grandiosa corona de rosas blancas enviada por Alejandro III. A las nueve, los familiares y amigos comenzaron a

reunirse en el apartamento. Varias instituciones aparecieron *in corpore* para rendir homenaje al difunto. Funcionarios de la dirección de los Teatros Imperiales organizaron las delegaciones que se habían congregado en una sola fila que se extendía por más de un kilómetro. Las calles se cerraron al tráfico. El príncipe Alexander de Oldemburgo, director de la Escuela de Jurisprudencia, llegó al apartamento para una breve liturgia en la que sólo estuvieron presentes los hermanos y amigos íntimos del fallecido. El féretro fue sacado por Nikolái, Modest y Anatoli, ayudados por el príncipe Alexander, el tenor Nikolái Figner y algunos otros. Mientras dos coros cantaban el sanctus en la calle, el féretro fue colocado en el coche fúnebre, bajo un dosel de cortinas blancas en cuyas cuatro esquinas colgaban liras con las iniciales de Chaikovski bordadas en color púrpura. La corona del zar y las de los familiares fueron colocadas en la carroza fúnebre, mientras que las demás se ubicaron en los carruajes y landós alineados detrás de ella. Los estudiantes de la Escuela de Jurisprudencia se situaron a los lados de la carroza fúnebre sujetando las borlas del palio.

El cortejo partió en dirección a la catedral de Kazán, siguiendo una ruta especial que lo hizo pasar por delante del Teatro Mariinski. El director del funeral abría el cortejo; le seguían tres estudiantes de la Escuela de Jurisprudencia que portaban una almohadilla de terciopelo negro con la Orden de San Vladimir.

Detrás de las delegaciones venían los coros y el clero con sus sotanas blancas, la carroza fúnebre, a la que iban enganchados tres pares de caballos con mantos negros calados con escudos de armas y, a continuación, los familiares, los amigos y una oleada tras otra de dolientes admiradores, entre los que se distinguían cinco montañas de coronas. El Teatro Mariinski estaba revestido de luto, con las columnas de su frontón cubiertas de tela negra. Las lámparas que lo rodeaban estaban todas encendidas. Sobre el frontón colgaba una lira envuelta en crepé negro translúcido. Delante del teatro se situaron otras delegaciones con coronas de flores, que fueron depositando sobre la carroza fúnebre mientras el cortejo se detenía brevemente. A continuación, rodeando el edificio del conservatorio, aún en construcción, la procesión se dirigió lentamente hacia Nevski Prospekt y la catedral de Kazán.

Alrededor del mediodía, el féretro fue llevado a través de las filas de dolientes en la catedral y colocado en el centro sobre un alto catafalco. Se colocaron velas alrededor y el ataúd fue cubierto con el paño mortuorio y las coronas. La guardia de honor estaba formada por estudiantes de la Escuela de Jurisprudencia. El coro de la Ópera Rusa al completo y los coristas de la catedral de Kazán ocuparon sus lugares en la tribuna del coro. El reverendo Nikander, obispo de Narva, inició la liturgia, que duró hasta las dos. Durante el servicio, el coro cantó el himno *Querubín* de Glinka y cuatro himnos escritos por Chaikovski: el Credo ortodoxo, «Padre nuestro», «Te cantamos» y «Luz jubilosa».

Al oficio asistieron el gran duque Konstantin, el príncipe Alexander de Oldemburgo, el miembro del Consejo de Gobierno Nikolái Stoyanovski, el conde Vorontsov-Dashkov, otros altos funcionarios y numerosas figuras del mundo musical, literario y artístico. El gran duque dejó constancia de sus impresiones en su diario: «Ayer se cumplió un mes desde que recibí la última carta de Chaikovski, y hoy se encuentra bajo tierra. Fui a propósito a la ciudad para asistir a una misa funeral en la catedral de Kazán. <…> Hacía mucho tiempo que no

presenciaba una liturgia tan solemne. <…> Sentí ganas de llorar y pensé que el muerto estaba escuchando su propia música acompañándolo en su viaje al más allá. No pude ver su rostro, pues el ataúd estaba sellado. Fue doloroso, triste, solemne y hermoso lo que tuvo lugar en la catedral de Kazán»[37].

Al finalizar el servicio religioso, el cortejo volvió a formarse para poner rumbo al monasterio Alexander Nevski. Acompañados por los cantos de los coros, algunos amigos y artistas sacaron el féretro de la iglesia y lo colocaron en la carroza. Por añadidura, una orquesta militar tocó una marcha fúnebre, en lo que constituía de hecho la primera ocasión que algo así se permitía en un funeral por un civil. Los acordes de esta marcha se fueron alternando con el canto del sanctus mientras la procesión se dirigía lentamente a la última morada del compositor. El gran duque Konstantin y el príncipe Alexander caminaron durante algún tiempo detrás del féretro. Hacia las cuatro, la procesión llegó a las puertas del monasterio, donde fue recibida por el obispo Nikander, por el abad general del monasterio, el archimandrita Isaya, y por los monjes y el coro del monasterio.

Al igual que en la catedral de Kazán, también se requería una entrada especial para acceder al recinto. La tumba preparada para Chaikovski estaba situada cerca del muro del cementerio, en el mismo rincón donde estaban enterrados Borodin y Musorgski. Revestida en su interior con ladrillos, estaba forrada hasta el fondo con brocado de oro y después del entierro debía ser cubierta con una bóveda de ladrillo. A las cuatro en punto, los estudiantes de la Escuela de Jurisprudencia avanzaron hacia la tumba, seguidos por el coro y el clero. Cinco minutos después, el pesado féretro fue conducido a través del estrecho corredor y a lo largo del sendero entarimado. Un apretado círculo de personas cercanas al difunto se agrupó de inmediato a su alrededor.

El obispo Nikander ofició la liturgia final. El coro que estaba situado junto a la tumba respondió con el amén y, mientras se pronunciaba la ectenia, el segundo coro, situado entre la multitud más allá de la barrera divisoria, cantó el «Señor, ten piedad» como un eco lejano. Luego el primer coro volvió a cantar. El obispo bendijo los restos mortales, y el ataúd fue bajado a la tumba y espolvoreado con tierra. «En ese momento, la multitud atravesó la valla divisoria y ocupó al instante toda la plataforma [cerca de la tumba], moviéndose de un lado a otro en densa ondulación, subiéndose a los zócalos de los monumentos de las otras tumbas y agarrándose a sus cercados», escribió el reportero de *Nuevos Tiempos*[38]. Luego se pronunciaron varios discursos de despedida y se recitaron versos. Vladimir Gerard, antiguo compañero y amigo de Chaikovski en la Escuela de Jurisprudencia, fue uno de los oradores más elocuentes: «Toda persona en Rusia con capacidad de pensar, y, sobre todo, de sentir, se encuentra hoy profundamente afectada. La música de Chaikovski –en su mayor parte, una música de serena tristeza, de profundo pesar– ha resonado siempre en el alma rusa. Y no hay nada extraño en ello: el corazón ruso alberga mucho espacio y tiene muchos motivos para la serena tristeza y el profundo pesar. Mas dentro de la gran familia rusa existe una familia numéricamente minúscula, pero fuertemente unida por cordiales lazos de camaradería, la de los estudiantes de la Escuela de Jurisprudencia de Chaikovski, que ha sufrido una pérdida aún mayor, ya que ahora está enterrando a un querido compañero. Nosotros, que crecimos con él y compartimos las alegrías y las angustias de su juventud, sabíamos muy

bien la gran persona que era. No creo que ningún perspicaz experto en el corazón humano sea capaz de definir su carácter tan bien como sus compañeros de internado; y todos le queríamos porque no había entre nosotros nadie más encantador, más cordial, más amable y simpático que Piotr Chaikovski. Estos eran los rasgos distintivos de su carácter, que atraían a todo aquel que se le acercaba; estos son también los rasgos distintivos que relucen en sus obras. ¡Adiós, querido amigo! La tierra que te cubre será ligera para ti, no lo dudo. Siempre es ligera para quien deja de sí mismo un recuerdo eterno y entrañable; y el recuerdo eterno de Chaikovski está en sus obras y en el amor de quienes le conocieron. ¡Hasta siempre!»[39].

Según el reportero de *Nuevos Tiempos*, «cuando terminaron los discursos y los poemas, el cantante de los Teatros Imperiales, Nikolái Figner, sólo pudo decir, con lágrimas en los ojos y voz temblorosa: "¡Adiós, querido amigo! Que tu recuerdo viva para siempre". Todos realizaron devotamente la señal de la cruz y los fríos terrones de tierra húmeda comenzaron a golpear contra la tapa del ataúd»[40]. El funeral terminó alrededor de las cinco. La multitud comenzó a dispersarse lentamente, aunque muchas personas permanecieron durante un largo rato cerca de la tumba. Al día siguiente se publicaron detallados relatos en los principales periódicos.

Alejandro III no habría podido asistir al funeral, aunque lo hubiera deseado. Ese día, el zar se encontraba en su residencia de Gatchina, celebrando con su familia el aniversario de su matrimonio, tal como anotó en su diario: «Jueves, 28. Trabajo. Informe. A las doce y media servicio religioso en mi habitación. 27 [años] de nuestro matrimonio»[41]. La misma efeméride fue registrada en su propio diario por el hijo mayor de Alejandro, el futuro Nicolás II: «Aniversario de boda de papá y mamá. A las doce y media un servicio religioso en las dependencias superiores»[42]. En cualquier caso, para entonces el emperador estaba enfermo en fase terminal (sufría de nefritis) y murió un año después, a la edad de 49 años. Un curioso epílogo puso punto final al día del funeral, ya que fue esa misma noche cuando por fin se estrenó en San Petersburgo la comedia *Prejuicios* de Modest. «El autor <…> no deseaba que el estreno de la obra fuera aplazado», señaló un periódico[43]. La obra en sí, aunque poco relevante desde el punto de vista artístico, provocó, sin embargo, un cierto revuelo, obviamente debido a los tristes acontecimientos de los días anteriores. Un crítico del *Registro de San Petersburgo* escribió sobre la producción: «El jueves, día del entierro de P. I. Chaikovski, se enterró también en el Teatro Alexandrinski una comedia del hermano del compositor, M. I. Chaikovski. Con esto no queremos decir que la obra sea muy mala o que estuviera muy mal interpretada. <…> Pero se trata de una comedia podrida en su origen y, cuanto más se acerca al desenlace, más en evidencia pone que estamos ante una obra mortecina, sin vida, animada tan sólo por los estertores finales de la muerte»[44]. A pesar de ello, la obra permaneció en cartel durante varios días con éxito variable, hasta que finalmente fue retirada del repertorio.

En la capital, la reacción inicial a la repentina e inesperada noticia de la muerte de Chaikovski fue de conmoción e incredulidad. «Incluso ayer, incluso anoche, nadie podía hacerse a la idea de que *él* ya no estaba entre nosotros», había comentado la *Gaceta de Noticias y Bolsa* en un artículo escrito el lunes y

publicado al día siguiente. «La angustiosa noticia de su enfermedad se propagó como la pólvora, pero nadie quería creer que el fatal desenlace estaba cerca. <…> ¡Todos seguían albergando esperanzas!»[45]. Y el periódico añadía con amargura: «¡Sólo ocho personas enfermaron de cólera en San Petersburgo el pasado jueves, y P. I. Chaikovski fue la octava!… ¡De entre el millón de personas que viven en la capital, la inmisericorde epidemia no se preocupó de encontrar una víctima que lo mereciera más!»[46]. La *Gaceta de San Petersburgo* informó que «la triste noticia del fallecimiento de P. I. Chaikovski ha impactado a nuestra ciudad como ninguna otra en los últimos diez años. Sólo la muerte de Turguéniev [en 1883] sacudió a San Petersburgo de un modo similar»[47].

Gran parte de la respuesta social a la muerte de Chaikovski estuvo condicionada e incluso dominada por la circunstancia de que el cólera, aunque en realidad afectaba a todos los estratos sociales, se consideraba en gran medida una enfermedad de las clases inferiores y, por lo tanto, vulgar y socialmente degradante. El hecho de que el famoso compositor muriera de ella parecía menoscabar su reputación a ojos de las clases altas, y a muchos les resultaba inconcebible. La gente empezó a especular sobre la naturaleza real de la enfermedad. Durante algunos días, ni el público ni la prensa conocieron prácticamente ningún detalle más allá de los breves boletines médicos. Se empezaron a formular preguntas y conjeturas. «¿Cómo es posible que Chaikovski, recién llegado a San Petersburgo y viviendo en excelentes condiciones higiénicas, haya contraído la enfermedad?», se preguntaba razonablemente la *Gaceta de San Petersburgo*[48], mientras que *Vida rusa* señalaba que «todo el mundo está perplejo por el inusual y rápido contagio del cólera asiático de un hombre tan moderado, comedido y austero en sus hábitos cotidianos»[49].

El periódico *Hijo de la Patria* fue el que más lejos llegó en este tipo de comentarios. «Nos parece sumamente extraño que un buen restaurante haya podido *servir* agua sin hervir durante una epidemia», escribió la publicación, refiriéndose a los rumores acerca de que Chaikovski se había contagiado al beber un vaso de agua sin hervir durante la cena en el restaurante Leiner. «Existe, por lo que recordamos, un decreto vinculante por el que los establecimientos comerciales, casas de comidas, restaurantes, etc., deben ofrecer siempre agua hervida»[50]. Sin embargo, y a pesar de algunas ambiguas declaraciones, ningún periódico importante se permitió insinuar una posible causa de su muerte. La *Gaceta de Noticias y Bolsa*, sin entrar en conjeturas, se limitó a informar a sus lectores de que «circulan por la ciudad los rumores más contradictorios sobre las causas de la enfermedad y muerte de Chaikovski»[51]. La misma publicación proporcionó los primeros testimonios de los últimos días del compositor al publicar entrevistas con el doctor Mamonov, el tenor Nikolái Figner y el hermano del compositor, Nikolái[52].

Aunque, como es natural, estos testimonios difieren un poco en el acento y en los detalles, todos ellos dibujan un cuadro bastante exacto de lo ocurrido. Sin embargo, un artículo aparecido en la *Gaceta de San Petersburgo*, que ofrecía ciertos detalles de carácter más íntimo, supuestamente procedentes de Lev Bertenson, llevó a este último, el 27 de octubre, a realizar un desmentido especial, que se publicó en *Nuevos Tiempos* al día siguiente. «Algunos periódicos me han atribuido, en relación con la enfermedad de P. I. Chaikovski, opiniones y

comentarios de forma tan distorsionada que me veo obligado a refutarlos», escribió Bertenson, «especialmente porque no me he encontrado con ningún periodista, excepto con un reportero de *Nuevos Tiempos,* y, por lo tanto, no he podido haber hablado con ninguno de ellos»[53]. De hecho, Bertenson había concedido el 26 de octubre al reportero de *Nuevos Tiempos* la que sería su única entrevista, que fue publicada al día siguiente[54]. Provocada, en parte, por las contradicciones en que incurrían las diversas informaciones aparecidas en los periódicos el martes, esta breve y precisa relación del tratamiento de la enfermedad del compositor por parte de su médico principal no contribuyó a calmar la creciente preocupación del público. También contenía una pequeña confusión cronológica respecto a la hora en que el fallecido había recibido el baño caliente.

En su momento, este desliz cronológico pasó desapercibido para la prensa, pero más tarde fue aprovechado como pretexto en un ataque despiadado del director de ese periódico, Alexei Suvorin, al médico de la corte[55]. Además, en su entrevista, Bertenson no decía nada sobre cuándo, dónde o cómo Chaikovski podría haberse contagiado de cólera. A medida que aumentaba la confusión y se extendían los rumores, Modest se vio finalmente obligado a dar un paso al frente. Así, el 1 de noviembre, tanto *Nuevos Tiempos* como la *Gaceta de Noticias y Bolsa* publicaron el detallado relato de este último sobre la enfermedad de su hermano. Al comienzo de esta descripción de los últimos días del compositor, Modest escribía con toda franqueza que, «además de la breve pero absolutamente precisa descripción de Lev Bertenson de los últimos días de vida de mi hermano, considero necesario, para disipar todos los rumores contradictorios, ofreceros para su publicación un relato lo más completo posible de todo aquello de lo que he sido testigo»[56]. Es probable que Modest, al escribir su propia descripción de la enfermedad de su hermano, se basara en cierta medida en los dictámenes o incluso en las notas escritas por Lev Bertenson, algo natural, dado que no era médico de profesión y que, sin duda, se encontraba todavía profundamente conmocionado por los acontecimientos de la semana anterior[57]. La publicación de este relato, minucioso y rico en detalles médicos, pareció satisfacer al público y disipar la confusión sobre la naturaleza de la enfermedad del compositor.

Lev Tolstói no sólo aceptó la veracidad del relato de Modest sobre la muerte de su hermano, sino que, en una carta dirigida al crítico y ensayista Nikolái Strajov dos días después, incluso la convirtió en la base de una amplia lección tolstoiana sobre el lugar que ocupa la muerte en la vida del hombre. «Hoy he leído la descripción que hace [Modest] Chaikovski de la enfermedad y muerte de su célebre hermano», escribió Tolstói desde Yásnaia Poliana. «De ella podemos extraer una lectura útil: los sufrimientos, los crueles sufrimientos físicos, el miedo: ¿me está llamando la muerte?, las dudas, la esperanza, la convicción interior de que es la muerte, y, al mismo tiempo, el sufrimiento y el agotamiento incesantes, el embotamiento de los sentidos, casi la resignación y el olvido, y, justo antes del final, una especie de visión interior, una elucidación total de la vida –“De modo que así era todo”– y… se acabó. He aquí una buena y necesaria lectura para cada uno de nosotros. No es que tengamos que pensar únicamente en esto y dejar de vivir; al contrario, debemos vivir y trabajar, pero sin perder nunca de vista esta fuente de todo lo inalterable, verdadero y bueno»[58].

Las descabelladas especulaciones sobre las causas de la muerte de Chaikovski se calmaron tras la aparición del artículo de Modest. Sin embargo, el desconcierto y el enojo públicos adoptaron ahora la forma de preguntas sobre si se podría haber salvado su vida y si la culpa había que atribuirla a sus médicos. Esto sirvió de pretexto para criticar y acusar a Lev Bertenson por parte de detractores hostiles, resentidos por su éxito profesional y su origen judío. De este modo, apenas transcurridas dos semanas desde la muerte del compositor estalló en la prensa una desagradable campaña contra él, impulsada por Alexei Suvorin, editor de *Nuevos Tiempos*, muy conocido por su antisemitismo, que también impregnaba su periódico[59]. El eminente médico fue acusado repetidamente de incompetencia, y el episodio del baño «tardío» se convirtió en el principal asunto de discordia, a pesar de que hoy en día existen pocas evidencias de que el baño caliente pudiera haber resultado realmente eficaz. *Nuevos Tiempos* pidió una investigación pública completa «para determinar si se habían aplicado métodos científicos y en qué medida» en el intento de curar al compositor[60]. También Vasili Bertenson fue atacado por la prensa. Los dos hermanos fueron acusados de realizar demasiado tarde el diagnóstico, de no haber consultado a los especialistas, de haber entregado al valioso paciente a sus «asistentes», de tratar incorrectamente el cólera asiático y de otros errores profesionales. El hijo de Lev Bertenson, Serguéi, recordaría más tarde que, en estos días tan duros para su padre, la familia recibió la visita de Modest Chaikovski, quien vino «a expresar su simpatía a mi padre en nombre de toda la familia Chaikovski»[61].

En efecto, Modest sintió entonces la necesidad de intervenir públicamente y su carta de apoyo a todo el equipo médico que había atendido al compositor apareció en *Nuevos Tiempos* el 7 de noviembre de 1893. En ella se decía: «En nombre de todos los que estuvieron constantemente con mi difunto hermano durante los últimos días de su vida, le pido que ponga en letra de molde <…> que consideramos absolutamente injusto cualquier reproche dirigido al tratamiento de la enfermedad mortal de Piotr Ilich. A pesar de que sentimos la amargura de esta pérdida con más intensidad que nadie, ninguno de nosotros siente por L. B. Bertenson, por su hermano V. B. y por sus asistentes N. N. Mamonov y Zander otra cosa que no sea una profunda gratitud por su sincero, riguroso e irreprochable tratamiento de la enfermedad del difunto»[62].

La impugnación de Modest produjo su efecto y algunos periodistas cambiaron de bando, pero hubo otros que persistieron, en especial el periódico de Suvorin, que reaccionó volviéndose incluso contra el propio Modest, «quien tardó en convocar a los doctores, no se preocupó de que se realizara una consulta» y, en consecuencia, –como se daba a entender– era cómplice de los médicos a los que defendía, al tiempo que estos estaban «obligados a responder no sólo ante los familiares del difunto compositor sino también ante la sociedad rusa»[63]. En el otoño de 1893 se produjo otro acontecimiento que en buena medida fue causante de una nueva ronda de oscuros rumores sobre el gran compositor, que han circulado libremente desde entonces en Rusia y más allá. El sábado 6 de noviembre de 1893 se celebró en San Petersburgo un concierto conmemorativo. Interpretada bajo la dirección de Eduard Nápravník, la *Sexta sinfonía* de Chaikovski, que ocho días antes de su muerte había obtenido una respuesta tan tibia y desconcertada, causó ahora una formidable impresión. Sin embargo, se

trataba de una impresión tremendamente sombría, acentuada por el ambiente de la propia sala, tapizada de luto y decorada con plantas tropicales y un enorme busto del compositor realizado por el escultor Sławomir Celińsky sobre el modelo de la máscara mortuoria que él mismo había elaborado. Otro motivo para la sensación general de pesadumbre procedía de la inusual secuencia de movimientos de la propia sinfonía, que empezaba y terminaba con sendos adagios. «Se trata, en efecto, de una especie de canto del cisne, un presentimiento de la muerte inminente, de ahí la impresión trágica que produce. <…> La sinfonía termina como con un llanto, un sollozo», escribió la *Gaceta Musical Rusa*[64]. Después de asistir al concierto, el gran duque Konstantin escribió sobre la *Patética* en su diario: «Era insoportable escuchar esos sonidos, que parecen un último testamento, un adiós a la vida»[65].

Hay que reconocer la perspicacia de Rimski-Korsakov cuando escribió más tarde, refutando la opinión generalizada sobre el insatisfactorio estreno de la sinfonía bajo la dirección de Chaikovski: «Supongo que la repentina muerte del compositor (que dio lugar a todo tipo de rumores), así como las historias sobre el presentimiento que tuvo de una muerte próxima (al que la humanidad es tan propensa), a lo que habría que añadir la generalizada predisposición a encontrar vínculos entre la atmósfera sombría del movimiento final de la sinfonía y dicho presentimiento, contribuyeron a dirigir la atención y las simpatías del público hacia esta obra, y la espléndida composición pronto se hizo famosa e incluso se puso de moda»[66].

La muerte de un gran hombre deja su huella en la mente de sus contemporáneos. Hay casos en los que las más nítidas circunstancias de un final trágico generan rumores y leyendas. Un ejemplo clásico es la muerte de Mozart, que miles de melómanos siguen atribuyendo a un supuesto envenenamiento por parte de Antonio Salieri, a pesar de que esta historia ha sido desmentida por muchos estudiosos basándose en pruebas incontestables. Este fenómeno psicológico de masas es comprensible. A mucha gente le cuesta asimilar la idea de que incluso los hombres y mujeres de genio, aquellos que nos superan ampliamente en cuanto a logros y talentos, están sujetos, como cualquiera de nosotros, a hechos tan banales e ineludibles de la vida como la enfermedad, el envejecimiento y, en última instancia, la muerte.

En los tiempos modernos, la razón ha luchado con éxito contra la superstición, aunque en última instancia no ha podido superar por completo esta necesidad psicológica. Lo sobrenatural ha sido sustituido en la conciencia de muchas personas por lo romántico y lo misterioso, pero el sentido es el mismo: justificar el estatus radicalmente elevado del que siempre ha gozado el genio político o creativo en comparación con el nuestro. No hay duda de que ciertos acontecimientos en la biografía de algunos grandes personajes son tan impresionantes en sí mismos que no necesitan ninguna transfiguración romántica: la muerte de Byron durante la lucha por la liberación de Grecia, por ejemplo, o la dramática huida de Lev Tolstói de Yásnaia Poliana. Sin embargo, también en estos casos, incluso ante pruebas exhaustivas, la imaginación popular es propensa muchas veces a traspasar las barreras del sentido común. Obviamente, esto no siempre es posible. Muchos personajes notables han partido de este mundo con el foco de la atención pública centrado en ellos día a día y

hora a hora, rodeados de familiares, amigos y admiradores. A primera vista, también parecía que este sería el caso de la prematura muerte de Piotr Ilich Chaikovski. Durante un tiempo, la imaginación popular y el sensacionalismo no tuvieron nada de qué nutrirse. La vida de Chaikovski parecía un libro abierto, tan accesible al escrutinio general como las circunstancias de su muerte. Sin embargo, esto no impidió, debido en parte al aspecto «enigmático» de su carácter y su actitud (esto es, la homosexualidad), la aparición de todo tipo de historias descabelladas, que afirmaban que Chaikovski se había suicidado por razones diversas, aunque todas ellas supuestamente relacionadas con este «vicio secreto».

La más descabellada de todas, una grotesca fantasía que afirmaba que un «tribunal de honor» clandestino, convocado por sus antiguos compañeros de la Escuela de Jurisprudencia, le había ordenado quitarse la vida, consiguió sobrevivir incluso hasta los años noventa del pasado siglo. No es mi propósito en este libro comentar ninguna de estas absurdas mitologías, que ya he refutado con todo detalle en otro lugar[67].

Pocas veces nos topamos con un artista genial que haya tenido una vida realmente interesante, en paralelo a su trayectoria creativa, pero históricamente significativa y atractiva en sí misma. Chaikovski es uno de ellos. Lo más importante es, qué duda cabe, el logro artístico que lo ha situado entre los compositores más grandes de la historia; en este sentido, los estudios sobre su música abundan. Contar la historia de su vida, determinar la verdad a partir del ingente material compuesto por diarios, cartas y memorias, y comunicar esa verdad en su profunda y rica variedad ha resultado una tarea menos fácil. La ficción, en este tipo de cuestiones, no siempre se acomoda a los hechos, que suelen ser mucho más fascinantes y satisfactorios. Del amor por el arte puede surgir un deseo de hechos, y a menudo el deseo, demasiado humano, es meramente superficial. Rara vez el arte puede explicarse por los hechos y rara vez los hechos nos conducen al arte. La vida por el arte puede ser un sacrificio muy bien reconocido. Aun así, pienso que el deseo de equilibrar la vida y el arte puede tener más sentido y, tal vez, más nobleza.

En cierta ocasión, Chaikovski confesó a la señora von Meck que, habiendo llegado a la edad madura, no había encontrado nada, ni en la religión ni en la filosofía, que aliviara su alma atormentada. Lo único que le había salvado de la locura era *la música*. La música, le dijo, era el regalo más precioso del cielo a la humanidad. «Sólo ella ilumina, reconcilia y consuela. Pero no es un clavo ardiendo al que aferrarse. Es una amiga fiel, protectora y reconfortante, y sólo por ella merece la pena vivir en este mundo. Quién sabe, tal vez en el cielo no haya música. De modo que vivamos en la tierra mientras tengamos vida»[68].

1*Novosti i Birzhevaia gazeta,* 25 de octubre de 1893.

2Napravnik, *Pamiatnaia kniga,* entrada del 25 de octubre de 1893. RIII, f. 21, op. 1, ed. kh. 227, ll. 57-58.

3K. R. [Konstantin Romanov], *Dnevniki*, cit., p. 201. Esta anotación fue realizada en la mañana del 25 de octubre en la residencia del gran duque en Strelna, cerca de San Petersburgo, mientras describía los acontecimientos del día anterior (por eso la anotación original del diario lleva fecha de 24 de octubre). Cf. *BSP,* pp. 78-79.

4*Peterburgskii listok,* 27 de octubre de 1893.

5K. R. [Konstantin Romanov], *Dnevniki,* cit., p. 201.

6*Ibid.*

7*BSP,* p. 116.

8*Ibid.,* p. 125.

9A. G. Rubinshtein, *Literaturnoe nasledie,* 3 vols., Moscú, 1986, 3, p. 140. En realidad, Chaikovski tenía 53 años en el momento de su muerte.

10*Novoe vremia,* 26 de octubre de 1893.

11*Peterburgskaia gazeta,* 26 de octubre de 1893.

12*Novosti dnia,* 26 de octubre de 1893.

13S. M. Lifar', *Diagilev i s Diagilevym,* París, 1939, p. 54.

14Rimskii-Korsakov, *Polnoe sobranie sochinenii,* cit., 1, p. 193.

15*Pravitel'stvennyi vestnik,* 25 de marzo de 1893.

16*Trudy Dvienadtsatago (Ekstrennogo) Gubernskago s'ezda vrachei Moskovskago zemstva: Mart 1893 goda: Zhurnaly i doklady,* Moscú, 1894, pp. 138-144.

17*Peterburgskaia gazeta,* 26 de octubre de 1893. En esta época se sabía que el bacilo del cólera sucumbía fácilmente al desinfectante y la literatura de la época destacaba que, con las medidas de precaución adecuadas, la víctima no era contagiosa. Véanse M. Galanin, *O kholere,* San Petersburgo, 1893; *Meropriatiia protiv kholery,* San Petersburgo, 1892; G. Zakharin, «Ne nuzhno slishkom boiat'sia kholery», *Klinicheskie lektsii, vypu*sk 1, Moscú, 1894.

18*Novoe vremia,* 26 de octubre de 1893.

19*BSP,* p. 27.

20*Ibid.,* p. 79.

21*Novoe vremia,* 27 de octubre de 1893; *Novoe vremia,* 26 de octubre de 1893.

22*Svet,* 26 de octubre de 1893. El «retrato» al que se hace referencia aquí es una fotografía tomada por Alfred Fedetski en Járkov a principios de ese año.

23*Novosti i Birzhevaia gazeta,* 26 de octubre de 1893.

24*Novosti i Birzhevaia gazeta,* 26 de octubre de 1893; *Peterburgskaia gazeta,* 26 de octubre de 1893; *Novoe vremia,* 27 de octubre de 1893; *Syn otechestva,* 27 de octubre de 1893; *Svet,* 27 de octubre de 1893. *Russkie vedomosti,* 27 de octubre de 1893; *Moskovskii listok,* 28 de octubre de 1893.

25Kashkin, *Vospominaniia*, cit., p. 183. Cf. *Peterburgskii listok,* 27 de octubre de 1893; *Novoe vremia,* 27 de octubre de 1893. El único relato que sitúa el sellado del ataúd después del 25 de octubre pertenece a la pluma del absolutamente incompetente reportero del *Registro de Moscú,* que incluso habla de dos hijos de Chaikovski (*Moskovskie vedomosti,* 28 de octubre de 1893).

26*Peterburgskii listok,* 27 de octubre de 1893.

27*Syn otechestva,* 27 de octubre de 1893.

28*Novoe vremia,* 27 de octubre de 1893.

29*Svet,* 26 de octubre de 1893.

30*Peterburgskii listok,* 28 de octubre de 1893.

31*Luch,* 3 de noviembre de 1893.

32*SAC,* p. 97.

33*Birzhevye vedomosti,* 27 de octubre de 1893; *Svet,* 27 de octubre de 1893; *Novosti dnia,* 27 de octubre de 1893.

34*Novosti i Birzhevaia gazeta,* 2 de noviembre de 1893. O bien Modest, o bien el periódico que recoge sus palabras, cometieron un error en este punto: Alexandra no había muerto en 1892, sino el año anterior.

35*BSP,* p. 178.

36*Novoe vremia,* 29 de octubre de 1893.

37K. R. [Konstantin Romanov], *Dnevniki,* cit., p. 202.

38*Novoe vremia,* 29 de octubre de 1893.

39*Ibid.*

40*Ibid.*

41*BSP,* p. 74.

42*Ibid.*

43*Novosti i Birzhevaia gazeta,* 27 de octubre de 1893.

44*Sankt-Peterburgskie vedomosti,* 30 de octubre de 1893.

45G. Gradovskii, «Velikaia utrata», *Novosti i Birzhevaia gazeta,* 26 de octubre de 1893.

46*Novosti i Birzhevaia gazeta,* 26 de octubre de 1893.

47*Peterburgskaia gazeta,* 26 de octubre de 1893.

48*Ibid.*

49*Russkaia zhizn',* 28 de octubre de 1893.

50*Syn otechestva,* 26 de octubre de 1893.

51*Novosti i Birzhevaia gazeta,* 26 de octubre de 1893.

52Estas entrevistas, citadas en el capítulo anterior, se publicaron bajo el título general «Bolezn' i poslednie minuty P. I. Chaikovskogo» («La enfermedad y los momentos finales de P. I. Chaikovski») en *Novosti i Birzhevaia gazeta,* 26 de octubre de 1893.

53*Novoe vremia,* 28 de octubre de 1893.

54Esta entrevista con Lev Bertenson, citada varias veces en el capítulo anterior, fue publicada como «Bolezn' P. I. Chaikovskogo» («La enfermedad de P. I. Chaikovski») en *Novoe vremia,* 27 de octubre de 1893; también en *VC* (1980), pp. 425-426.

55El texto de la entrevista de Lev Bertenson está claramente dividido en tres secciones. Las elipsis al final de la primera y la segunda indican que las tres partes representan muy probablemente respuestas separadas a tres preguntas formuladas por el reportero de *Nuevos Tiempos.* En estas preguntas, que fueron eliminadas de la versión impresa de la entrevista, el reportero, al parecer, pidió a Bertenson que describiera en qué estado había encontrado a Chaikovski el primer día y qué medidas inmediatas se tomaron, la evolución de la enfermedad y el último día de Chaikovski. Es posible que el reportero no tuviera la intención de obtener un relato completo día por día, y es muy posible que fuera el reportero, y no Bertenson, quien se adelantara a los acontecimientos del domingo, interrumpiendo a Bertenson antes de que pudiera explicar que, a pesar de su deseo de administrar el baño caliente el sábado, se pospuso al domingo debido al estado del paciente.

56*Novoe vremia,* 1 de noviembre de 1893; *Novosti i Birzhevaia gazeta,* 1 de noviembre de 1893.

57Es una lástima que el archivo médico de Lev Bertenson siga sin ser localizado, aunque aún no se ha perdido la esperanza de que algún día salga a la luz. Se dice que, en los años treinta, algunos estudiosos vieron en los archivos de Chaikovski una carta suya dirigida a Modest con una descripción detallada de la evolución del cólera, pero mis exhaustivas búsquedas en el curso de varias visitas a Klin no han dado con el mínimo rastro de ese documento. Si existiera tal carta, probablemente se trataría de un compendio de informes médicos recopilados por Bertenson y enviados a Modest a petición de este para que pudiera cotejar su relato con los hechos documentados.

58L. Tolstói, *Polnoe sobranie sochinenii,* cit., 66, p. 419.

59Cf. una entrada en el diario de Suvorin del 29 de octubre: «Chaikovski fue enterrado ayer. Lo siento mucho por él. Fue tratado por los Bertenson, dos hermanos, y no le dieron un baño. En mi opinión, estos judíos no merecen en absoluto su reputación» (A. S. Suvorin, *Dnevnik Alekseia Sergeevicha Suvorina,* Moscú y Londres, 1999, p. 201.

60*Novoe vremia,* 5 de noviembre de 1893.

61S. Bertenson, *Vokrug iskusstva,* cit., p. 21.

62*Novoe vremia,* 7 de noviembre de 1893.

63*Novoe vremia,* 8 de noviembre de 1893.

64*Russkaia muzykal'naia gazeta* 1 (1894), pp. 17-18.

65*BSP,* p. 80. En este contexto, conviene recordar, sin embargo, el comentario del propio Chaikovski sobre el proceso creativo en su carta a la señora von Meck del 24 de junio de 1878: «Los sentimientos, tanto tristes como alegres, se expresan, por así decirlo, retrospectivamente. Sin tener ningún motivo especial para alegrarme, puedo impregnarme de un estado de ánimo creativo alegre y, por otro lado, en condiciones felices, producir una obra saturada de sentimientos sombríos y desesperados» (*PSSL,* 7, p. 315).

66Rimskii-Korsakov, *Polnoe sobranie sochinenii,* cit., 1, p. 194.

67Para una detallada refutación de estas fantasías en Occidente, véase *TLD;* en Rusia, *BSP;* también el excelente artículo «Pathetic Symphonist» de Richard Taruskin, en *On Russian Music*, Berkeley, Cal., 2009, pp. 76-104. La posición adoptada por Ronald John Wiley en su reciente biografía de Chaikovski (también se refleja en su entrada sobre él en el *New Grove Dictionary*) carece de lógica: aunque descarta las teorías conspirativas, cree que el compositor estaba de alguna manera destinado a morir cuando lo hizo («El año 1893 había estado lleno de presagios»), lo cual se antoja una idea metafísica, y que ciertamente había tenido una «premonición» de que esto sucedería. A continuación, leemos que en el transcurso de ese año había participado en muchos «actos conmemorativos», lo que demostraría que «había llegado a ver la muerte como el fin natural de la vida». Esta línea argumental implica que Chaikovski estaba considerando el suicidio, pese a que tal acto no es categóricamente un «fin natural», mientras que la muerte por cólera, que no podría haber predicho a menos que estuviera dotado de facultades oraculares, ciertamente lo es. En otras palabras, el argumento de Wiley es circular y contradictorio, y su conclusión de que «probablemente nunca sabremos la verdadera causa de la muerte de Chaikovski» no se sostiene (Roland John Wiley, *Tchaikovsky,* Oxford, 2009, pp. 446-448).

68*PSSL,* 6, p. 252.

Epílogo

Chaikovski «cautivaba a todo aquel que entraba en contacto con él», escribió Hermann Laroche en su obituario. «Explicar este encanto personal es tan difícil como transmitirlo o describirlo», continuaba. «El supremo encanto de un ser humano excepcional es tan poco susceptible de análisis como la belleza de una obra musical de genio. Se pueden analizar los méritos técnicos de una partitura, se pueden señalar y enumerar las cualidades morales y los talentos de una persona elegida, pero no son los méritos técnicos –al menos, no son sólo estos– los que configuran el encanto de la música, ni los talentos o las virtudes los que dotan a una persona de magnetismo. Tanto en una obra de arte como en la personalidad de un individuo, una vez realizados todos los esfuerzos de crítica y análisis, siempre queda algo sin resolver, un cierto secreto, y este secreto constituye el elemento más importante, de hecho, el verdadero quid de la cuestión. Aunque renunciemos a toda pretensión de explicar el fenómeno, no podemos, sin embargo, dejar de mencionar el fenómeno en sí, es decir, no podemos olvidar cómo Piotr Ilich, sin ningún esfuerzo ni intención por su parte, con su sola presencia llevaba luz y calor a todas partes. Y mientras Europa le llora en tanto que fuerza artística de primer orden, una de las más grandes de la segunda mitad del siglo XIX, sólo quienes tuvieron la suerte de conocerle de cerca saben qué *ser humano* han perdido con su muerte»[1].

El 27 de octubre de 1893, antes incluso de que hubiera tenido lugar el funeral del compositor, la Duma de la ciudad de San Petersburgo se reunió para debatir diversas formas en que la ciudad podría perpetuar su memoria. Se propuso la creación de un Fondo Chaikovski, el lanzamiento de una suscripción pública para la instalación de un monumento sobre su tumba y el cambio de nombre de la calle del Teatro, donde se encontraba el conservatorio. En la sesión del 3 de noviembre, el Comité de Educación Nacional presentó un informe en el que se resolvía únicamente lo siguiente: crear una beca en el conservatorio que llevaría su nombre, colocar una placa conmemorativa en la fachada de la casa en la que murió, encargar bustos del compositor y dar su nombre a dos escuelas primarias de la ciudad. Las propuestas de cambiar el nombre de la calle del Teatro y de recaudar fondos para erigir un monumento sobre su tumba fueron rechazadas por prematuras por el comité. Sin embargo, unas semanas más tarde, a instancias de la Sociedad Histórica Musical de San Petersburgo y con el consentimiento personal de Alejandro III, se puso en marcha una campaña de recaudación de dinero para financiar la instalación de un monumento en la tumba del compositor.

El proyecto fue patrocinado por la Dirección de los Teatros Imperiales, y el propio director, Ivan Vsevolozhski, esbozó el diseño, en el cual un busto del compositor erigido sobre un pedestal de granito está flanqueado por una musa que llora y por un ángel con las alas orgullosamente extendidas que lleva una enorme cruz. Realizado por el escultor Pavel Kamenski, que trabajaba en el Teatro Mariinski y había conocido personalmente a Chaikovski, el monumento fue inaugurado en una solemne ceremonia celebrada el 25 de octubre de 1897, en el cuarto aniversario de su muerte. Un año más tarde, una escultura realizada

por Vladimir Beklemishev, que lo mostraba sentado y sumido en sus pensamientos, fue también solemnemente erigida en el vestíbulo de la gran sala del conservatorio.

En el plano personal, la inesperada muerte de Chaikovski dio lugar a una serie de nuevos problemas. Mientras que para el propio compositor supuso el comienzo de la inmortalidad, la vida de su familia y amigos continuó, con todas sus preocupaciones y afanes cotidianos. El testamento de Chaikovski, firmado el 30 de septiembre de 1891, nombraba a Jurgenson y a su hijo Boris albaceas de su herencia, un cometido al que, por alguna razón, Jurgenson padre renunció. Todos los bienes inmuebles (casi inexistentes), así como la mayor parte del capital, fueron legados a Georges Léon Chaikovski, de diez años, el hijo ilegítimo de Tania que había sido adoptado por el hermano del compositor, Nikolái, con la condición de que una séptima parte del capital fuera para Aliosha Sofronov. Además, Georges Léon también recibiría mil doscientos rublos anuales de los derechos de autor del compositor, y Aliosha seiscientos rublos, mientras que a Modest le correspondería una quinta parte de los derechos de *La dama de picas* y *Iolanta* (las óperas cuyos libretos habían sido escritos por Modest), aunque nunca menos de mil ochocientos rublos anuales. La posesión legal de los derechos de autor cayó en manos de Bob, quien al mismo tiempo quedó facultado para dividir las regalías entre sus familiares. En caso de muerte de Bob, los derechos de autor pasarían a Georges Léon en las mismas condiciones. Además, una disposición especial concedía una pensión anual de mil doscientos rublos a la viuda del compositor, Antonina. Todos los bienes muebles fueron legados a Aliosha[2].

En los días inmediatamente posteriores a la muerte de su hermano, Modest concibió la idea de convertir la casa de Klin en un museo y un archivo, pero pronto sus esfuerzos se vieron entorpecidos por Aliosha. El antiguo sirviente comenzó pidiendo la exorbitante suma de cinco mil rublos por los muebles que le había dejado su difunto amo. Cuando Modest hubo pagado este precio, se quedó atónito al enterarse de que Aliosha había conseguido entretanto comprar por ocho mil trescientos rublos la propia casa, que Chaikovski sólo tenía en alquiler al no haber podido comprarla. El nuevo propietario permitió a Modest habitar la casa, pero a cambio de un alquiler de cincuenta rublos mensuales. Sólo tres años más tarde, en 1897, consiguió Modest rescatar la casa y los terrenos de manos del intrépido sirviente, haciendo uso del dinero que le dio Bob procedente de los ingresos que generaban los derechos de autor de las obras de su difunto tío.

Las grandes esperanzas que Chaikovski había depositado en su sobrino favorito nunca llegaron a cumplirse. Bob no se convirtió en la extraordinaria personalidad que su tío veía en él, y, aunque estaba dotado de cierto talento musical, artístico e incluso poético, nunca fue más que un diletante en todos estos campos. El joven era consciente de ello y tenía una visión muy realista de sus propias capacidades, como admitió en cierta ocasión en una carta a su adorado tío: «Soy como una ardilla que corre dentro de una rueda, sólo que en mi caso no es la ardilla la que mueve la rueda, sino la rueda la que mueve a la ardilla. Pero el resultado es, por supuesto, idéntico, ya que todo permanece en el mismo lugar»[3]. Bob había estado presente junto al lecho de muerte durante la agonía de Chaikovski y no se puede descartar que esta experiencia provocara un enorme trauma en su propia psique, hasta el punto de no poder superarla nunca, del mismo modo que no

pudo superar su adicción fatal a la morfina, que había heredado de su madre y de su hermana mayor.

Después de tres años de servicio en el Regimiento Preobrazhenski –de 1893 a 1896-, durante los cuales ascendió rápidamente en la jerarquía de esta formación de elite comandada por el gran duque Konstantin, quien elogiaría al teniente Davidov por su trabajo en la mejora de la enseñanza musical en una escuela para hijos de soldados, Bob se dio de baja por enfermedad y finalmente renunció al servicio militar activo en 1900. Se instaló entonces en la casa de Klin, ocupando unas habitaciones que Modest había añadido en 1898. Al igual que su madre y su hermana Tania, Bob trató de justificar su dependencia de la morfina y el opio, y más tarde también del alcohol, alegando los insoportables dolores que padecía durante sus diversas enfermedades. Modest intentó desinteresadamente ayudar a su sobrino de todas las maneras posibles, llevándolo a Italia, Alemania, Austria y Suiza para que recibiera tratamiento, pero todo fue en vano. Seguiría siendo testigo de las progresivas «crisis», alucinaciones y ataques de *delirium tremens* del joven, que, con el paso del tiempo, se hicieron para ambos cada vez más difíciles de soportar. Estos años estuvieron marcados por el «incesante sufrimiento físico, el tormento moral, la ruina espiritual y la degeneración progresiva» del adorado sobrino de Chaikovski[4].

El 13 de diciembre de 1906, Modest, que en un principio tenía la intención de regresar a Klin ese mismo día, fue retenido en Moscú por Anatoli Brandukov, quien le rogó que se quedara para escuchar a su conjunto interpretar uno de los cuartetos de cuerda de Chaikovski. Cuando por fin llegó a Klin, se encontró con la noticia de que Bob se había pegado un tiro ese mismo día, poniendo fin de ese modo a la pesadilla en la que se había convertido su vida. El informe de la policía señalaba que «en la ciudad de Klin se ha producido el siguiente suceso: el teniente de la guardia en la reserva Vladimir Lvovich Davidov, de 35 años, se ha quitado la vida disparándose con un revólver; recientemente había estado padeciendo trastornos mentales»[5]. Es muy posible que esta tragedia, junto con el hecho conocido de que la *Sexta sinfonía* había sido dedicada a Bob, contribuyera a la aparición y/o proliferación de rumores que afirmaban que el propio Chaikovski también se había suicidado.

Las relaciones de Chaikovski con las dos mujeres que habían desempeñado papeles muy distintos pero trascendentales en su vida estuvieron marcadas por la tristeza para todos los implicados. Según Modest, el compositor había caído en un estado de delirio durante las últimas horas de su vida y había «repetido constantemente el nombre de Nadezhda Filaretovna von Meck, con un tono de amargo reproche»[6]. Esto suena muy dramático; en todo caso, hay que tomarlo con una cierta cautela. Modest no era un observador imparcial. Se había sentido profundamente herido por el «insulto» que su adorado hermano veía en la falta de respuesta de la señora von Meck a su carta tras la cancelación de la subvención en septiembre de 1890. De hecho, es muy probable que Modest hubiera estado, a lo largo de los años, inconscientemente celoso de la «adorada amiga» de su hermano. No hay nada inverosímil en el hecho de que un Chaikovski en estado de delirio reprochase a la señora von Meck su aparente traición. Pero parece altamente improbable que la palabra «maldita» que Modest dijo haber oído pronunciar a su hermano durante la agonía se refiriese a

Nadezhda von Meck[7]. El epíteto más fuerte que Chaikovski utilizó para referirse a ella lo hallamos en su carta a Jurgenson del 3 de agosto de 1893: «vieja pérfida»[8], expresión que se antoja muy lejos de «maldita». Evidentemente, esta palabra –la última que le oyeron pronunciar los reunidos en torno al lecho de muerte– no iba dirigida a la señora von Meck sino a la propia muerte. El compositor se encontraba en un estado de semidelirio y, si la palabra «esperanza», que en ruso es *nadezhda*, fue pronunciada justo antes de la palabra «maldita», como Modest afirmaría más tarde, en el primer caso debió significar su «esperanza» de recuperación y, en el segundo, su pérdida de tal esperanza ante la «maldita» «criatura de nariz aplastada», como él, como hemos visto, había descrito en más de una ocasión a la muerte[9]. Chaikovski nunca se refirió a la señora von Meck sólo por su nombre de pila, sin incluir el patronímico. Que lo hiciera ahora en su delirio iría en contra de un hábito mental muy arraigado. En cuanto al complicado patronímico «Filaretovna», difícilmente habría sido capaz de pronunciarlo en su agonía final. Cuando una persona en trance de muerte entrega su alma a Dios y se desprende de la vida, es posible que maldiga a la muerte, pero no desde luego a quien le prodigó todo tipo de beneficios en vida, por mucho que estos terminaran con una enigmática carta en la cual le pedía que no la olvidase y la recordara de vez en cuando.

La señora von Meck no asistió al funeral de Chaikovski, aunque envió una costosa corona fúnebre. «Por entonces estaba ya muy enferma», recordaría más tarde su nuera Anna Davidova-von Meck. «Le costaba mucho moverse. Pero incluso si se hubiera encontrado cerca, probablemente no habría ido al funeral. Nadezhda Filaretovna vivía exclusivamente con sus hijos y sus familias –los maridos de sus hijas y las esposas de sus hijosy, aparte de ellos, no veía a nadie más. Era muy retraída; tenía miedo de la gente y le horrorizaba mostrarse en público. Nunca hubiera acudido a un funeral en el que la gente pudiese reconocerla y observarla, aunque hubiera podido». A Anna le preguntaron cómo sobrellevó su suegra la muerte de Chaikovski. «No la sobrellevó», respondió Anna con toda sencillez. A los pocos días, la señora von Meck empeoró rápidamente y murió tres meses después que él, el 13 de enero de 1894 en Niza[10]. Fue enterrada en el cementerio del monasterio Novo-Alexeyevski de Moscú, pero su tumba no ha sobrevivido. Por el espacio que antes ocupaba el antiguo cementerio pasa ahora una autopista.

El marido de Anna, Nikolái von Meck, fue víctima de la primera oleada de terror estalinista, siendo ejecutado en 1929 bajo la acusación de «enemigo del pueblo» tras la causa del conocido como asunto Shajti, que provocó la eliminación de un grupo de destacados ingenieros acusados falsamente de sabotaje. Alexander Solzhenitsin rindió homenaje a su inquebrantable carácter en *Archipiélago Gulag*. En el verano de 1941, Anna vivía con su hija Galina y sus nietos cerca de Moscú, en una casa de campo en Maloyaroslavets, una pequeña localidad que fue pronto ocupada durante la invasión alemana. Aunque el Ejército Rojo liberó Maloyaroslavets en enero de 1942, los descendientes de Chaikovski y la señora von Meck decidieron escapar a Occidente. «Los rumores sobre la forma en que el Ejército Rojo, en pleno avance, castigaba a todo aquel que había tenido algún contacto con los alemanes eran pavorosos», escribió más tarde Galina en sus memorias[11]. Anna tenía más de setenta años y las

tribulaciones del viaje minaron su frágil salud. Murió en 1942 durante el trayecto hacia Varsovia, en los alrededores de Smolensk, donde la familia de su suegra, los Frolovski, había poseído tierras y fincas. En febrero de ese año, Galina von Meck consiguió llegar a Berlín acompañada de su sobrino y su pequeña sobrina nieta, teniendo que hacer frente en la capital alemana a todas las penurias de la guerra. Una vez terminado el conflicto, se dirigió a Baviera y, en 1948, pudo reunirse por fin en Inglaterra con su hija Anna, que en 1923 había sido enviada a vivir con su padre inglés. Galina publicó sus memorias bajo el título de *As I Remember Them* en 1973. También tradujo al inglés las cartas de Chaikovski a su familia, así como algunas de las cartas del compositor a su abuela[12].

Antonina Chaikovskaya viajó fugazmente a San Petersburgo para estar presente en el funeral de su marido y regresó de nuevo desde Moscú el 2 de noviembre para asistir a la misa conmemorativa en el monasterio Alexander Nevski al noveno día de su muerte. En los últimos años había estado mudándose de una habitación alquilada a otra. Su situación nada envidiable de mujer casada sin marido había ido cobrándose un precio cada vez más alto en su ya de por sí frágil estado mental. La pensión mensual que le había legado Chaikovski en su testamento no era suficiente para vivir. El 8 de diciembre de 1893 escribió al conde Vorontsov-Dashkov, ministro de la Corte Imperial, implorándole desesperadamente que le concediera una pensión estatal por los servicios prestados al país por su difunto marido, pero fue infructuoso. En su carta al ministro, Antonina describía su breve vida en común con Chaikovski sin dejar de mencionar que, en el otoño de 1892, mientras ella paseaba por el parque Alexandrovski de Moscú, él la había estado observando desde un escondite y luego la había seguido en silencio[13].

Finalmente, Antonina se trasladó a San Petersburgo de forma permanente, encontrando alojamiento cerca del monasterio Alexander Nevski, donde se la veía a menudo visitando la tumba de su marido. En diciembre de 1893, la *Gaceta de San Petersburgo* publicó una entrevista con ella y, en abril de 1894, el mismo periódico publicó sus recuerdos de Chaikovski[14]. Dos años más tarde, su manía persecutoria se agravó notablemente. Decidió acudir a Juan de Kronstadt (canonizado póstumamente por la Iglesia ortodoxa rusa) en busca de ayuda espiritual, pero el famoso predicador no la recibió, al comprender probablemente por sus cartas que lo que la mujer necesitaba era atención médica. En octubre de 1896 fue ingresada en el Hospital de San Nicolás el Milagroso, que albergaba a enfermos mentales. Tras una recuperación parcial en febrero de 1900, fue dada de alta del hospital, al que regresó en junio de 1901 con un diagnóstico de «paranoia crónica». Un mes más tarde, con la ayuda de Anatoli, fue trasladada a una institución más confortable: un manicomio cerca de la estación de Udelnaya, en los suburbios de San Petersburgo. A juzgar por su historial clínico, que ha sobrevivido, Antonina sufría alucinaciones y ataques de locura, que a menudo se alternaban con periodos de calma en los que su comportamiento era absolutamente cuerdo[15]. Hasta el final de sus días, Anatoli se hizo cargo mes a mes de los gastos derivados de su estancia en la institución mental. Antonina Chaikovskaya murió de neumonía el 18 de febrero de 1917 y fue enterrada en el cementerio de Severnoe, en San Petersburgo. El emplazamiento de su tumba no se ha conservado.

De este modo llegaron a su fin los sufrimientos de una mujer cuya vida se convirtió en tragedia pocos meses después de enviar aquella inocente carta de amor al joven y carismático profesor del conservatorio. En sus recuerdos, Antonina no se permitió pronunciar una mala palabra sobre su difunto marido, cuya inmortalidad estaba por entonces asegurada. Muchos intelectuales refinados y fuertemente creativos se sienten a menudo atraídos por el ámbito de personas corrientes y menos cultivadas. Por regla general, las relaciones resultantes suelen acabar en fiasco, incluso cuando la atracción es mutua y está animada por un poderoso deseo erótico, y de ellas suele derivarse un mutuo tormento, aunque, al mismo tiempo, tales «desencuentros» pueden ser la base y la fuente de grandes obras de creación. Por desgracia, aunque los sufrimientos sean compartidos por ambas partes, la obra de arte tiende a nacer a costa del miembro más débil de la pareja. En todo caso, esas personas corrientes, por muy insignificantes que puedan parecer, ocupan el privilegiado lugar que les corresponde en la vida de cualquier gran individuo.

El gran sentimiento de culpa y la duda acerca de si había actuado correctamente con respecto a Antonina tras su separación perseguirían a Chaikovski durante el resto de su vida. En cierta ocasión se refirió a ella como su «terrible herida»[16] y, por mucha simpatía que podamos sentir por el compositor, resulta difícil exonerarlo de su culpa. Ella tenía razón en lo esencial al acusarle de engaño y de traición, aunque sólo fuera por la sencilla razón de que debería haberle dicho desde el principio la verdad sobre sus inclinaciones sexuales; si entonces ella se hubiera mostrado incapaz de comprenderle y, en consecuencia, de tomar una decisión responsable, el deber de Chaikovski hubiera sido abandonar la idea de casarse con ella. En este sentido, es indudable que el compositor destruyó la vida de Antonina con su conducta irresponsable y egoísta.

Sin embargo, esta circunstancia no debe sorprendernos, ya que sabemos que muchos genios artísticos, como consecuencia de sus propias pasiones (que hallan expresión en sus obras), son susceptibles y a menudo muy capaces de hacer daño a otras personas, estén o no estén en la misma longitud de onda. Así y todo, la creatividad genial no es una excusa, y el hecho de que Chaikovski se sintiera atenazado (aunque con poca frecuencia) por el remordimiento cuando pensaba en la mujer cuya vida había arruinado, da testimonio de su acusado sentido del bien y del mal. De haber elegido a otro marido (a uno tan limitado intelectual y emocionalmente como ella), Antonina podría haberse convertido en un ama de casa normal y haber llevado una existencia tranquila y confortable. Si el compositor, por su parte, se hubiera casado con una mujer inteligente y sensible, capaz de comprender y perdonar (como Désirée Artôt, por ejemplo), ¿quién puede decir si habría sido capaz de alcanzar algún tipo de felicidad en su vida conyugal y familiar, a pesar de sus «amores de otro tipo»?

Se trata de una cuestión compleja y, en última instancia, estéril. La ansiada alianza matrimonial podría haber terminado en una fusión de almas o en una catástrofe, y, teniendo en cuenta el temperamento hipocondríaco de Chaikovski, este último resultado se antoja el más probable. Tal vez Artôt sabía muy bien lo que hacía cuando dejó plantado a su prometido en Varsovia y se casó con el barítono Padilla. Sea como fuere, no parece casual que la única mujer con la que estableció una relación verdaderamente profunda, sublime y única fuera

precisamente aquella con la que sólo mantuvo una relación epistolar y musical, y a la cual, a conciencia o simplemente por temor, decidió no conocer nunca en persona.

La muerte de su hermano afectó profundamente a Modest. Su relación con Kolia Konradi se fue deteriorando. Su antiguo pupilo, que había dejado una huella tan fuerte en la vida de los dos hermanos Chaikovski, se casó poco después de la muerte del compositor, en 1894. Algunos años después, Modest y él se reconciliaron. Kolia prosperó hasta la época de la revolución bolchevique y murió en 1922 en Petrogrado.

En 1895, tras algunos intentos infructuosos para que Hermann Laroche asumiera la tarea, el propio Modest se puso a trabajar en una exhaustiva biografía de su hermano. Cuatro años más tarde, su *Vida de Piotr Ilich Chaikovski* comenzó a aparecer en entregas que el público esperaba con impaciencia y, entre 1900 y 1902, la obra completa fue publicada por Jurgenson en tres volúmenes de gran tamaño. Se trataba, sin duda, de un esfuerzo más que encomiable, a pesar de la evidente parcialidad y de las hábiles estrategias que puso en práctica para suprimir y distorsionar todos los hechos relacionados con la homosexualidad del compositor. La biografía de Modest posee un indudable mérito literario, muy superior al de sus obras teatrales o de ficción. Además de ser un monumento al amor fraternal, constituye su única contribución sustancial a la historia de la literatura rusa.

Durante sus últimos años, Modest siguió escribiendo obras de teatro y realizó varias traducciones, entre ellas los sonetos de Shakespeare. Pero su actividad principal fue la creación del museo de Klin y la organización de los archivos de su hermano. Una fotografía de aquellos años muestra a Modest en su estudio de Klin rodeado de pilas de papeles y con estatuillas griegas al fondo. Alarmado por los incendios, cada vez más frecuentes en los alrededores de Klin debido a los sucesos revolucionarios que tuvieron lugar en todo el país entre los años 1905 y 1907, Modest decidió trasladar los archivos a Moscú y los escondió en el sótano de la editorial de Jurgenson.

El príncipe Serguéi Volkonski, el antiguo director de los Teatros Imperiales, solía encontrarse con Modest en Roma. Aunque desde hacía mucho tiempo habían mantenido una cierta relación en San Petersburgo, recordaba Volkonski, fue en Roma, ciudad que a Modest le encantaba, donde se hicieron realmente amigos, coincidiendo allí a menudo durante varios inviernos. Modest alquiló un apartamento en la Piazza di Spagna, en la misma casa donde había vivido Mendelssohn, y pasaría allí muchas temporadas con Bob hasta el suicidio de este. «La vida concertística de Roma le resultaba muy familiar a Modest Chaikovski», señaló Volkonski. «La mayoría de los alumnos de la orquesta sinfónica eran conocidos suyos, y tanto el concertino como el primer violonchelo eran, por así decirlo, sus protegidos. <…> ¡Cuántas carreras musicales de este tipo se iniciaron y desarrollaron gracias a la ayuda de Modest Ilich! A uno le regalaba un instrumento, a otro un frac para su primer concierto, a otro el dinero para las clases…»[17].

Emulando a su célebre hermano, hasta el final de su vida Modest trató de promocionar a jóvenes dotados, ayudándoles a encontrar su vocación o a lanzar su carrera. Uno de ellos fue el destacado poeta y novelista Serguéi Klichkov, un

joven de origen campesino que en 1937 fue víctima del Terror estalinista y cuya obra no fue apreciada en Rusia y en el extranjero hasta muchos años después. Klichkov reconoció que debía a Modest Chaikovski su consagración a la literatura y guardaba su memoria como «algo sagrado»[18].

En 1906, como si de alguna forma anticipara los reproches que la posteridad le formularía por todo lo que había pasado por alto o dejado en estado difuso en sus tres volúmenes, Modest comenzó a escribir su propia autobiografía, si bien no llegó a completarla. El manuscrito que se conserva proporciona una gran cantidad de detalles íntimos, tanto sobre su propia vida como sobre la de su hermano. Se abre con una nota al lector: «Si algún día la gente decide leer este manuscrito (aunque albergo pocas esperanzas de que esto suceda), espero que el interés que se toman por saber algo de mi oscura existencia se vea recompensado por todo lo que tengo que decir sobre mi hermano Piotr»[19].

Las circunstancias que le hicieron emprender esta tarea no están del todo claras. La idea podría estar relacionada con una larga carta que escribió en junio de 1906 a Lev Tolstói, la cual se refiere, en su mayor parte, a los profundos desacuerdos de Modest con el punto de vista religioso y social del gran escritor. La carta incluye un airado párrafo en el que arremete contra la identificación que hace Tolstói, en su novela *Resurrección,* de los homosexuales con los delincuentes comunes, mereciendo aquellos, a juicio del insigne escritor, y a diferencia de los delincuentes políticos, un castigo penal. Apoyándose en los puntos de vista médicos típicos de la época, Modest sostiene que esas personas están simplemente enfermas y que «despreciar a un homosexual, y además castigarlo, es tan cruel e insensato como penalizar a un jorobado, a un sordomudo o a un ciego de nacimiento»[20]. El gran escritor y gran moralista, desde su atalaya, no se dignó a contestar.

Modest Chaikovski murió en Moscú el 2 de enero de 1916 y fue enterrado al lado de Bob en el cementerio de Demianovo, cerca de Klin. El príncipe Volkonski recibió un telegrama informando de su fallecimiento a la única persona que le había acompañado en sus últimas horas, un joven violinista de Klin al que había ayudado a entrar en el conservatorio. La casa de Klin fue legada en su testamento a la rama moscovita de la Sociedad Musical Rusa, con una cláusula que estipulaba que debía ser conservada y mantenida como la casa de Mozart en Salzburgo o la de Beethoven en Bonn. De acuerdo con el testamento de Modest, Nikolái Zhegin (1873-1937) fue nombrado director del museo. Las cajas que contenían los archivos de Chaikovski, que habían sido almacenadas en la editorial Jurgenson, fueron abiertas y trasladadas a Klin.

A finales de 1917, cuando Rusia estaba sumida en plena agitación revolucionaria, comenzó un periodo difícil para el museo. El anarquista Doroshenko se instaló en la casa del compositor con su familia. Este nuevo inquilino tenía la costumbre de probar su puntería cada mañana disparando al retrato del papa Inocencio X, que colgaba en el dormitorio de Modest. Alarmado por esta situación, el director del museo, Zhegin, trasladó todo el archivo de Chaikovski y los objetos más valiosos a la biblioteca del Conservatorio de Moscú para su custodia. En abril de 1918, Doroshenko fue arrestado, pero el comité ejecutivo del soviet local de Klin tenía previsto entregar la casa al movimiento Proletkult o convertirla en un hogar para niños o en alguna otra institución de

utilidad social. Afortunadamente, gracias a la intervención de Lunacharski, el comisario cultural del partido, que emitió un documento garantizando la integridad del museo, estos planes no se llevarían a cabo.

El 26 de agosto de 1921, tras una resolución del gobierno bolchevique, la casa de Chaikovski en Klin fue nacionalizada y convertida en museo estatal. En 1924, el archivo del compositor fue trasladado a Klin desde Moscú. Su hermano Ippolit trabajó en el museo de Klin desde 1919 hasta su muerte en 1927 y publicó una edición de los diarios de Chaikovski en 1921. El mayor de los hermanos, Nikolái, murió en Moscú en 1911 y fue enterrado en el cementerio del monasterio de Novodevichi. Su hijo adoptivo, Georgi, ingeniero ferroviario, murió en torno a 1935 en Italia según una versión y, según otra, pereció en el Gulag.

Anatoli había ascendido al distinguido rango de senador en el momento de su muerte en 1915, un año antes que la de su hermano gemelo Modest. Fue enterrado en el cementerio Nikolskoe del monasterio Alexander Nevski de San Petersburgo. Su viuda, Praskovia, emigró posteriormente a Occidente con su hija Tatiana, y falleció en París en 1956. El antiguo criado de Chaikovski, Aliosha Sofronov, pasó el resto de su vida en Klin y murió discretamente en 1925. De acuerdo con su testamento, su hijo donó al museo de Klin numerosas partituras de Chaikovski que Aliosha había ocultado anteriormente a Modest.

Los familiares restantes del compositor continuaron la tarea iniciada por Modest de ocuparse del archivo y la Casa-Museo de Chaikovski. En julio de 1941, poco después de la invasión alemana de la Unión Soviética, las piezas principales del museo y el archivo fueron evacuadas a la ciudad natal de Chaikovski, Votkinsk, en los Urales. Durante la ocupación de Klin, las tropas alemanas convirtieron la Casa-Museo en un cuartel para soldados y en un garaje para motocicletas. Tras la liberación de la ciudad a finales de 1944, todos los objetos y documentos fueron devueltos a la casa de Chaikovski, y el 6 de mayo de 1945, en vísperas del 105.º aniversario del nacimiento del compositor, el museo totalmente restaurado abrió de nuevo sus puertas al público. Aunque formado como agrónomo, el sobrino más joven de Chaikovski, Yuri Davidov, fue invitado a convertirse en su conservador jefe en 1945. Tras su muerte en 1965, su hija Ksenia continuó la tradición familiar y trabajó en el museo hasta su jubilación en 1989, contribuyendo a preservar el legado de su célebre tío abuelo.

Las obras de Chaikovski obtuvieron, por supuesto, un amplio reconocimiento en Rusia, pero el proceso fue lento, largo y complicado, ensombrecido, además, por algunos contratiempos. Su música era distorsionada con frecuencia por intérpretes que buscaban satisfacer la moda y el mal gusto de la época.

«La década de 1890 imprimió en la música de Chaikovski el sello de un falso y flagrante patetismo», argumentaba el compositor y crítico Boris Asafiev. «Tanto en los salones de las ciudades como en provincias se consolidó firmemente –e incluso se exageró– este estilo figneriano [una referencia al popular tenor Nikolái Figner]. El elemento trágico de la música de Chaikovski desapareció por completo, siendo desplazado por un empalagoso sentimentalismo. Su sinceridad y sencillez genuinamente rusas se vieron sofocadas por inútiles “manierismos zíngaros”»[21]. Esta percepción falsa e inadecuada de su música fue remitiendo gradualmente, y su destino póstumo sufriría inesperadas vicisitudes en el siglo XX.

A comienzos del nuevo siglo, durante el apogeo del movimiento artístico de vanguardia *Mir iskusstva*, hubo intentos por retirar a Chaikovski sus honores artísticos. El pasado reciente de la música rusa se quiso presentar como «un exclusivo y sumamente parcial culto a Chaikovski»[22], y los compositores nacionalistas del Grupo de los Cinco fueron promovidos como contrapeso al autor de la *Patética*. El poeta Mijaíl Kuzmin (autor de la primera novela rusa abiertamente gay) lo describió injustamente como un «intelectual pasivo, un elegíaco representante del *establishment*, típico del San Petersburgo de los años 90, bastante avinagrado»[23]. Alexander Scriabin, que en una etapa temprana de su evolución artística se había rendido a la influencia de Chaikovski, lo rechazó una vez que alcanzó la madurez como compositor. Scriabin estaba profundamente convencido de que la música sólo debía expresar un estado interior extremo, extático. «El temperamento de Chaikovski es excesivamente filisteo», afirmaba el autor de *El poema del éxtasis*[24]. Coincidiendo plenamente con Scriabin, el crítico Viacheslav Karatigin escribió: «Chaikovski ama, valora y transmite con gran viveza sentimientos bien definidos <…> las emociones con las que opera no son ni demasiado elevadas ni demasiado bajas. Antes bien, siempre se mantiene en el nivel medio de los sentimientos humanos»[25].

Todo esto es, qué duda cabe, una réplica de la conocida división entre lo «sublime» y lo «bello» que ya hemos visto en el conflicto de Chaikovski con la escuela musical alemana del siglo XIX. Pero entraña también una irónica paradoja. Se ha argumentado de manera convincente que su obra tardía, especialmente *La dama de picas* –una «gran ópera simbolista»– significó «un paso adelante en su dramaturgia musical, evolución que, de haber vivido un periodo normal de años, seguramente le habría convertido en uno de los faros de la Edad de Plata rusa»[26] –precisamente el mismo ambiente cultural que se negó en redondo a reconocer en él a su propio predecesor artístico–. Por suerte, también se conocen excepciones. Una de ellas fue el importante pintor, escenógrafo y crítico de arte Alexandre Benois, gran entusiasta de la «mágica, delicada y exquisita música» de Chaikovski[27].

Sin embargo, resulta significativo que en la Rusia prerrevolucionaria se emitiesen tantos juicios negativos sobre su obra entre los críticos y profesionales de la música. El público en general, que constituía el grueso de sus oyentes, pensaba de forma diferente y asistía con el mismo entusiasmo que antes a los conciertos en los que se interpretaba su música. Incluso en el día de hoy, muchos intelectuales de alto nivel consideran que la popularidad masiva de una obra de arte o de su creador es necesariamente sinónimo de baja calidad, de sensacionalismo, de cursilería, de concesión al mal gusto, etcétera. Pero se equivocan. De ser cierto, habría que decir lo mismo de las obras de Shakespeare, rechazadas en su momento por los teóricos del clasicismo y la Ilustración, y no hace mucho por Lev Tolstói y George Bernard Shaw, pero que siempre se han representado con gran éxito incluso en los más humildes teatros de provincias.

Tras la Revolución de octubre de 1917, Chaikovski volvió a caer en desgracia. Se le acusó de ideólogo de la periclitada clase acomodada rusa, mientras que su música fue tildada de pesimista y su influencia de corruptora. «La música de Chaikovski oprime y debilita el espíritu. El sinfonismo altisonante de Chaikovski y la intensa agitación de la Revolución: ¡qué dos conceptos tan incompatibles!»,

tronaban los críticos en 1923. «Una cosa está clara: en nuestros tiempos, en una época de intensa lucha heroica <…> la obra de Chaikovski nos parece remota, ajena e inadmisible»[28]. En la resolución adoptada por el Consejo de Comisarios del Pueblo el 30 de julio de 1918 concerniente a la erección de monumentos a las grandes figuras del movimiento socialista y revolucionario, sólo se incluyeron tres compositores: Musorgski, Scriabin y Chopin[29].

Ante estas circunstancias, la aparición en Petrogrado de una calle con el nombre de Chaikovski, al lado de innumerables calles con nombres de revolucionarios, fue evidentemente una suerte de malentendido. Sin embargo, así fue: fuentes de toda solvencia nos informan de que, el 6 de octubre de 1923, la calle Sergievski –una de las más antiguas de la ciudad, cuyo nombre procedía de la iglesia de San Sergio de Radonezh, construida allí en el siglo XVIII– pasó a llamarse calle del compositor Chaikovski, nombre que mantuvo hasta 1931, cuando se eliminó la palabra «compositor»[30]. En el informe que precede a esta resolución, hallamos incluso la siguiente observación: «En esta calle estaba el edificio en el que recibió su educación»[31], en referencia al edificio de la antigua Escuela de Jurisprudencia, situado en la esquina con el dique del Fontanka. Al parecer, los autores del informe desconocían que los padres del compositor también habían vivido en un edificio de la misma calle, entre 1852 y 1853, después de trasladarse desde Alapaevsk a la capital, y también que, en la década de 1790, el bisabuelo materno de Chaikovski, Mijaíl Popov, había sido diácono en la iglesia de San Sergio de Radonezh (demolida en 1932)[32].

Durante este primer periodo del Estado soviético, que coincide con el momento de mayor influencia de organizaciones tan notorias como la RAPP (Asociación Rusa de Escritores Proletarios) y Proletkult, se escucharon voces desde algunos sectores oficiales que pedían que el legado de Chaikovski fuera extirpado de la cultura musical socialista. Esta actitud estaba en consonancia con la tendencia general de la época de rechazar cualquier influencia «burguesa», término que a menudo se utilizaba para referirse en general a todo el patrimonio artístico del pasado.

Pero, al mismo tiempo, y a pesar de los continuos ataques contra él publicados en la prensa soviética, su música seguía ganando cada vez más adeptos. Sus obras se interpretaban en las salas de conciertos y despertaban el entusiasmo de los sectores más amplios de la sociedad, incluidos el proletariado y las bases del Partido Comunista: en última instancia, el aprecio del pueblo venció a los ideólogos. A principios de los años treinta, la crítica oficial empezó a recular, descubriendo rasgos en sus obras que acreditaban su «realismo» y «profesionalidad». De pronto, todo el *establishment* musical soviético revisó drásticamente su actitud hacia Chaikovski. Tras el famoso «Decreto sobre la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas», aprobado por el Comité Central el 23 de abril de 1932, se rechazaron los enfoques «excesivamente simplistas» y «sociológicamente vulgares» en favor de una campaña que pretendía promover a todas las figuras literarias y artísticas más o menos destacadas al rango de «realistas».

Comenzaron entonces a aparecer estudios académicos que reinterpretaban el legado musical de Chaikovski. Entre 1934 y 1936 se publicaron tres volúmenes de su correspondencia con la señora von Meck, en los que se le presentaba desde

una nueva perspectiva como un «gran realista musical», «un alumno directo de Beethoven», un compositor que había extraído «sus melodías de la fuente melódica de la realidad rusa que le rodeaba»[33]. Fue asimismo en el comentario que acompañaba a esta edición donde se mencionó por primera vez el hecho de su orientación sexual poco ortodoxa: «Chaikovski era evidentemente homosexual por naturaleza, razón que explica el fracaso de su intento de cambiar el carácter de su vida sexual»[34]. Así pues, el «decadente» y «reaccionarioromántico» Chaikovski acabó imponiéndose en nombre del «realismo», del mismo modo que se impusieron Pushkin y Dostoievski, a pesar de que Mayakovski y otros habían reclamado en los primeros días de la Revolución que fueran arrojados «por la borda del barco de la modernidad».

En 1940, en vísperas del centenario del nacimiento de Chaikovski, el Consejo de Comisarios del Pueblo promulgó un decreto en el cual, por primera vez, se le calificaba de «gran compositor ruso», y, para conmemorar la efeméride, se anunciaron planes para «erigir un monumento en Moscú en 1942», «publicar una edición de sus obras musicales y literarias completas», «dar el nombre de P. I. Chaikovski a una escuela de música en Votkinsk, a una escuela de música en Klin y a la nueva sala de conciertos en Moscú», «cambiar el nombre del bulevar Novinski [en Moscú] por el de calle P. I. Chaikovski, crear diez becas bajo el nombre de P. I. Chaikovski en los conservatorios de Moscú, Leningrado, Kiev y Tiflis, así como emitir sellos conmemorativos con la imagen del compositor»[35]. El 7 de mayo de 1940, día del centenario, se celebró una gala en el Teatro Bolshoi de Moscú y el Conservatorio de Moscú recibió oficialmente su nombre. De hecho, Chaikovski comenzó entonces una marcha triunfal a lo largo y ancho de la Unión Soviética, ya que numerosas calles, escuelas e incluso ciudades enteras fueron rebautizadas en su honor.

El citado decreto gubernamental proclamaba su canonización oficial en la URSS, y sólo la paradójica naturaleza del sistema soviético tuvo la culpa de que este reconocimiento, alcanzado con tanta dificultad, acabara teniendo las consecuencias más lamentables para los biógrafos del compositor. Chaikovski se había convertido en un objeto de culto. A partir de ese momento, era imposible decir nada sobre él que pudiera considerarse censurable desde el punto de vista oficial. Ciertamente, las masas se habían impuesto sobre los prejuiciosos críticos profesionales, pero, en lo que respecta a los legítimos intereses culturales, se trataba de una victoria pírrica. Cualquier escrito sobre Chaikovski estaba ahora sujeto a la más estricta censura. Diversos aspectos de su vida y de sus opiniones políticas fueron adaptados para encajar en un molde estándar que, por supuesto, debía satisfacer a las autoridades, a menudo con resultados delirantes. Sus escritos, en especial sus cartas, fueron sometidos a despiadadas expurgaciones antes de su publicación y se restringió el acceso a ediciones anteriores y más completas de estos textos. Sus archivos, incluido el más importante de ellos, el de la Casa-Museo en Klin, se cerraron a todos los investigadores, salvo a un puñado de «especialistas» adoctrinados ideológicamente.

La única excepción fue la primera entrega de la proyectada edición en dos volúmenes de las *Cartas a los parientes* de Chaikovski, que había sido preparada para su publicación antes de las celebraciones oficiales de 1940. A través de ella el lector podía hacerse una idea bastante clara, a pesar de la inevitable

intervención de la censura, de las preferencias sexuales poco ortodoxas de Chaikovski. La edición fue retirada casi inmediatamente después de su publicación y el segundo volumen previsto quedó abortado[36]. A los académicos no se les permitió citar este volumen en sus trabajos. El editor, Vladimir Zhdanov, fue amonestado oficialmente y en 1955 publicó otra selección de la correspondencia de Chaikovski, titulada *Cartas a su familia*, que reducía al mínimo las referencias a la vida privada del compositor.

La tarea de erigir un monumento a Chaikovski en Moscú fue confiada a la famosa escultora Vera Mujina, quien presentó su proyecto original durante una sesión del Comité de las Artes en 1949. El diseño mostraba a Chaikovski sentado frente a una partitura con las manos abiertas. Junto a él, la figura de un joven y embelesado pastor. En una carta a Stalin del 5 de marzo de 1952, Mujina explicaba: «He concebido la figura de Chaikovski en un momento de máxima concentración creativa: está escuchando una hermosa melodía que va cobrando forma en su interior; la mano izquierda intenta captar el ritmo, por así decirlo, mientras que la derecha está dispuesta a escribir lo que ha encontrado. <…> La figura del pastorcillo tocando una flauta representa las fuentes populares de la música de Chaikovski»[37]. Sin embargo, durante el debate posterior mantenido por el Comité, «uno de los participantes en el proyecto señaló con énfasis que este último detalle, a primera vista tan inocente, podría dar pie a innecesarias especulaciones. Nadie se atrevió a pronunciarse al respecto»[38]. En consecuencia, el Comité ordenó que se eliminara la figura del pastorcillo. Aparte de ese detalle, el diseño general fue aprobado, pero, cuando en 1952 la estatua fue finalmente fundida, suscitó la censura de diversos funcionarios culturales, que criticaron un exceso de «patetismo romántico», se quejaron de que la estatua producía un efecto «más doméstico que monumental» y afirmaron que la expresión del compositor dejaba traslucir «un sentimiento de rechazo». En consecuencia, se decidió que la escultura se instalara en el vestíbulo de alguna sala de conciertos o en los jardines de la Casa-Museo en Klin[39]. La muerte de Mujina, acaecida el 6 de octubre de 1953, impidió que estos planes se llevaran a cabo, ya que, como homenaje a la escultora fallecida, el Consejo de Ministros decretó que su monumento a Chaikovski se erigiese frente al edificio del Conservatorio de Moscú[40]. La estatua fue inaugurada el 25 de octubre de 1954 y ahí sigue en pie.

1G. A. Larosh, «Pamiati P. I. Chaikovskogo», en *Ezhegodnik Imperatorskikh teatrov. Sezon 1892-1893,* San Petersburgo, 1894, p. 500.

2El texto completo del testamento de Chaikovski se ha publicado en *NC,* pp. 329-333.

3*SZD,* pp. 262-263.

4*Ibid.,* p. 266.

5*Ibid.,* p. 271.

6*ZC,* 3, p. 652.

7*PM,* 3, p. 614.

8*PJ,* 2, p. 484.

9Véase la carta de Chaikovski a Mijaíl Ippolitov-Ivanov del 5 de mayo de 1890.

10*VC* (1980), p. 232.

11Von Meck, *As I Remember Them,* cit., p. 430.

12Von Meck, *As I Remember Them,* cit.; Pyotr Ilyich Tchaikovsky, *Letters to His Family: An Autobiography,* trad. ingl. Galina von Meck, Nueva York, 1981; *To My Best Friend. Correspondence between Chaikovski and Nadezhda von Meck (18761878),* trad. ingl. Galina von Meck, Oxford, 1993.

13*SAC,* p. 254.

14*TTOE,* pp. 113-121.

15*SAC,* pp. 115-140.

16*PSSL,* 15B, p. 35.

17S. M. Volkonskii, *Moi vospominaniia,* 2 vols., [Munich, 1923], 1, p. 41.

18Sergei Klychkov, *Seryi barin,* Járkov, 1926, p. 17.

19*MCA,* p. 4. Para mayor información sobre el manuscrito, véanse, P. E. Vaidman, «Neizvestnyi Chaikovskiichelovek i khudozhnik», en *NC,* pp. 24-29, y «L. N. Tolstói i eshche odna nesostoiavshaiasia biografiia P. I. Chaikovskogo», *Peterburgskii muzyka'lnyi arkhiv* 11(2013), pp. 181-195.

20*Ibid.,* p. 191. Parece probable que Modest escribiera la historia inacabada de su vida en el periodo comprendido entre su carta a Tolstói en junio y el suicidio de Bob Davidov en diciembre, suceso que pudo haber sido el causante de su abandono del proyecto.

21Cita de I. F. Kunin, *Petr Ilyich Chaikovskii,* Moscú, 1958, p. 345.

22De un artículo de 1910 del musicólogo Leonid Sabaneyev (1881-1968), citado en A. Budiakovskii, *P. I. Chaikovskii: Simfonicheskaia muzyka,* Leningrado, 1935, p. 12.

23M. A. Kuzmin, «Chekhov i Chaikovskii», en su *Uslovnosti: Stat'i ob iskusstve,* Tomsk, 1996, p. 123.

24Citado en Kunin, *Chaikovskii,* cit., p. 347.

25*Nash vek* 107 (1918), p. 2.

26Taruskin, *On Russian Music,* cit., p. 117

27Aleksandr Benua, *Moi vospominaniia,* 2 vols., Moscú, 1980, 1, pp. 601-607, 651-658. Sobre la relación entre Chaikovski y la Edad de Plata rusa, véanse, además, Arkadi Klimovitsky, «Tchaikovsky and the Russian "Silver Age"», en Leslie Kearney (ed.), *Tchaikovsky and his World,* Princeton, 1998, pp. 319-330, y Simon Morrison, *Russian Opera and the Symbolist Movement,* Berkeley, Cal., 2002, pp. 45-114.

28*Muzykal'naia nov'* 3 (1923), p. 20.

29*Izvestiia VTsIK,* 2 de agosto de 1918.

30*Gorodskie imena segodnia i vchera. Peterburgskaia toponimika: Spravochnik-putevoditel',* San Petersburgo, 1997, p. 130.

31L. Broitman y A. Dubin, *Ulitsa Chaikovskogo,* Moscú y San Petersburgo, 2003, p. 8.

32Según otra versión, la calle Sergievski fue rebautizada en honor a Nikolai Vasilievich Chaikovski (1850-1926), fundador de un grupo estudiantil revolucionario en la Rusia zarista.

33*PM,* 1, pp. XVI-XVII.

34*Ibid.,* p. 570.

35*Izvestiia,* 5 de mayo de 1940.

36El segundo volumen ha sobrevivido como copia de imprenta en la THMA.

37«Sam Petr Il'ich goriacho otverg by...», *Istochnik* 1 (1994), p. 116.

38A. Mitrofanov, *Progulki po staroi Moskve: Bol'shaia Nikitskaia,* Moscú, 2007, p. 109.

39«Sam Petr Il'ich goriacho otverg by...», cit., p. 117.

40*Ibid.,* pp. 119-120.

Anexo

Ilia y Alexandra Chaikovski. San Petersburgo, 1850.

Escuela de Jurisprudencia en San Petersburgo.

La familia Chaikovski, 1848. De izquierda a derecha, Piotr, Alexandra, Zinaida, Nikolai e Ippolit.

Fanny Dürbach.

Chaikovski como graduado de la Escuela de Jurisprudencia, 1859.

Serguéi Kireyev. San Petersburgo, 1858.

Chaikovski. San Petersburgo, 1863.

Los hermanos de Chaikovski, Ippolit, Anatoli y Modest. San Petersburgo, 1862.

Anton Rubinstein. San Petersburgo, 1863.

Nikolai Rubinstein. Moscú, 1867.

Désirée Artôt, 1865.

Lev y Alexandra Davidov. San Petersburgo, 1860.

Chaikovski. Moscú, 1868.

Lev Tolstoi. Moscú, 1878.

Nadezhda von Meck.

Chaikovski y Iosif Kotek. Moscú, 1877.

Chaikovski y su mujer Antonina. Moscú, 1877.

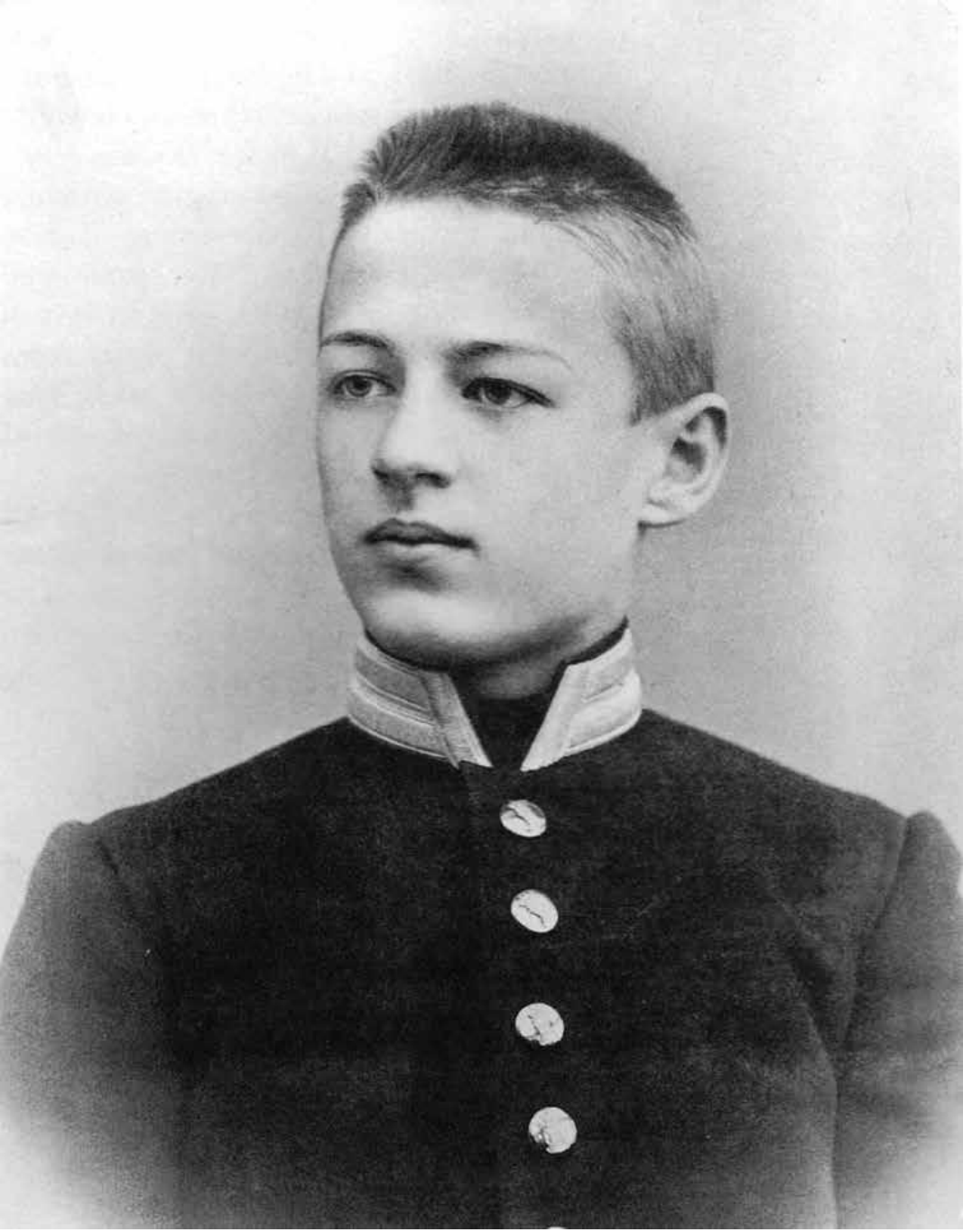
Kolia Konradi, Modest, Aliosha y Chaikovski. San Remo, 1878.

Teatro Mariinski, San Petersburgo.

Chaikovski. Ginebra, 1889.

Frederic. París, 1868.

Aliosha Sofronov. Moscú, 1876.



Vladimir (Bob) Davidov. San Petersburgo, 1886.

Chaikovski. Hamburgo, 1888.

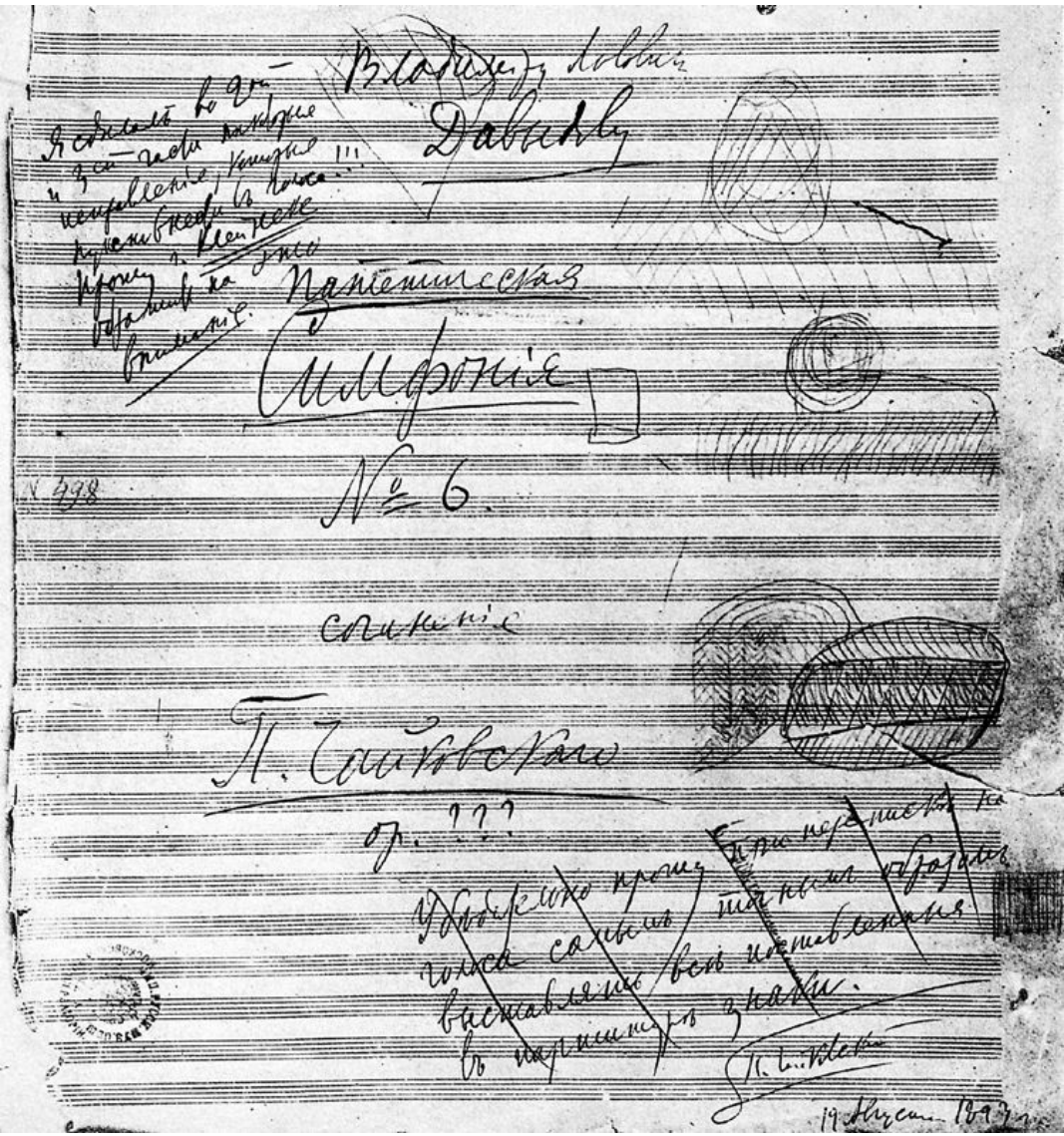
Marius Petipa.

Nikolai Kashkin, Chaikovski, Medeia y Nikolai Figner. Lobinskoe, 1890.

La casa del compositor en Klin, cerca de Moscú, 1893.

Chaikovski. Odessa, 1893.

El gran duque Konstantin Konstantinovich. San Petersburgo, 1885.



Fronstispicio de la partitura original de la Sexta sinfonía. Klin, 1893.

Chaikovski. Londres, 1893.

ИМПЕРАТОРСКОЕ
РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО
С.-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ОТДѢЛЕНІЕ.

XXXV сезонъ, 18$^{93}/_{94}$ года.

ПЕРВОЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНІЕ

ПРИ УЧАСТІИ:

Г-жи **Аусъ-деръ-Оэ** и оркестра подъ управленіемъ

П. И. Чайковскаго

въ Субботу, 16 Октября 1893 года.

ПРОГРАММА.

1. Шестая симфонія h-moll . . . . . *П. Чайковскаго.*
(въ первый разъ).

I. Adagio.
II. Allegro con grazia.
III. Allegro molto vivace.
IV. Adagio lamentoso.

Антрактъ 10 минутъ.

---

2. Увертюра къ неоконченной оперѣ „Кармозина" . . . . . *Г. Лароша.*

Партія фортепіано исп. Гг. **Блуменфельдъ** и **Лавровъ.**

Сюжетъ оперы заимствованъ изъ комедіи того же имени Альфреда де Мюссе. Увер-

Programa del concierto con la primera interpretación de la Sexta sinfonía en San Petersburgo, 1893.

Modest Chaikovski, 1892.

Chaikovski en su lecho de muerte, 25 de octubre de 1893.

Servicio litúrgico en la catedral de Kazán, 28 de octubre de 1893.

Tumba de Chaikovski en el monasterio Alexander Nevski, San Petersburgo.